

Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Ciclo XIX (2004-2007)

Thomas Pynchon, Don DeLillo e lo spazio postmoderno

TUTORE: Prof. Stefano Manferlotti

CANDIDATO:

Dott. Massimo Paravizzini

COORDINATORE:

Prof. Costanzo Di Girolamo



Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia moderna

2007

Indice

Introduzione. Linee e muri invisibili: la chiusura dello spazio americano in Thomas Pynchon e Don DeLillo	4
 I. L'Età della ragione e le origini dello spazio postmoderno: il Nuovo Mondo in <i>Mason & Dixon</i> (1997) di Thomas Pynchon	 13
<i>I.1) Il Nuovo Mondo</i>	13
<i>I.2) Oralità e mito</i>	15
<i>I.3) L'America come testo: la visione del mondo dei Puritani</i>	18
<i>I.4) Tra dream e measurement</i>	25
<i>I.5) Spazio, oralità, scrittura</i>	30
<i>I.6) Stars and Mud</i>	34
<i>I.7) Contro-spazi e contro-storie</i>	38
<i>I.8) Dalle linee ai muri</i>	46
 II. Le forme dello spazio postmoderno in <i>Gravity's Rainbow</i> di Thomas Pynchon (1973) e <i>Underworld</i> (1997) di Don DeLillo	 50
<i>II.1) Gravity's Rainbow e la nascita dello spazio postmoderno</i>	50
<i>II.2) Un mondo fuori di sesto</i>	53
<i>II.3) Nuove cartografie cognitive per lo spazio globale postmoderno</i>	59
<i>II.4) Dalla crisi epistemologica alla crisi ontologica</i>	63
<i>II.5) La Zona come frontiera postmoderna</i>	67
<i>II.6) Lo statuto incerto del narratore e la polifonia dello spazio narrativo</i>	69
<i>II.7) La chiusura dello spazio utopico</i>	76
<i>II.8) Lo spazio come prigionia testuale</i>	81
<i>II.9) Il cuore dell'impero tecnologico</i>	83
<i>II.10) Scattering</i>	86
<i>II.11) Dalla wilderness al cyberspazio: Underworld</i>	89
<i>II.12) Nick Shay e la strategia del containment</i>	95
<i>II.13) Dal Bronx a Phoenix</i>	101
<i>II.14) Dall'ordine di Phoenix al waste del Bronx</i>	108
 III. Lo spazio claustrofobico in <i>The Crying of Lot 49</i> (1966) di Thomas Pynchon e <i>White Noise</i> (1985) di Don DeLillo	 115
<i>III.1) Lo spazio come prigionia linguistica: The Crying of</i>	

Lot 49	115
III.2) <i>Lo spazio come metafora di una crisi epistemologica</i>	119
III.3) <i>Spazio e comunicazione</i>	123
III.4) <i>Oltre la superficie dei testi</i>	133
III.5) <i>La “metafora-Tristero”</i>	141
III.6) <i>L’«excluded middle»: il lato nascosto del Sogno Americano</i>	146
III.7) <i>Dalla wilderness allo shopping-mall: White Noise</i>	159
III.8) <i>«The most photographed barn in America»</i>	169
III.9) <i>Contro-esempio: «The Old Burying Ground»</i>	172
III.10) <i>Finale: «The Airborne Toxic Event»</i>	174
 <i>Bibliografia</i>	 184

Introduzione. Linee e muri invisibili: la chiusura dello spazio americano in Thomas Pynchon e Don DeLillo.

Nei loro romanzi Thomas Pynchon e Don DeLillo descrivono soprattutto il paesaggio storico-culturale che si è profilato all'orizzonte a partire dal secondo dopoguerra. Una realtà, questa, per la quale gli studiosi adottano il termine “postmoderno”, e che Fredric Jameson legge come un prodotto della logica culturale del capitalismo avanzato.¹ Il critico statunitense, infatti, vede il paesaggio storico, economico e culturale della postmodernità completamente dominato dal mercato.

Nei romanzi che ho scelto per illustrare il punto di vista dal quale muovo, lo spazio viene eletto a osservatorio privilegiato della postmodernità. Al contrario della spoglia (in senso culturale) *wilderness* che incontrarono i *Pilgrim Fathers*, questo spazio postmoderno si configura come già del tutto ‘testualizzato’, una foresta di segni talmente fitta da impedire, paradossalmente, ogni autentica comunicazione. Le opere di entrambi gli autori descrivono la nuova entropia prodotta dalla sovrabbondanza di immagini, codici ed istituzioni burocratiche che ricoprono lo spazio postmoderno trasformandolo in una *linguistic wilderness*.

Un paesaggio dominato dal mercato, però, mal si concilia con la concezione mitico-simbolica dello spazio americano come luogo di salvezza e di autoaffermazione. Un'idea che, come ben rileva Alan Bilton, non ha mai abbandonato gli scrittori americani: «The wilderness has

¹ F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Vintage, 1991 (trad. it. di M. Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007). Sul saggio di Jameson avremo occasione di tornare.

always functioned in American literature as a trope of possibility or salvation, liberation from a corrupt and mercantile civilisation; even with nature tamed and the wilderness crisscrossed by freeways and shopping-malls, this motif still doesn't finished with».²

Forse è questo motivo a spingerli sovente verso la creazione di contro-spazi finzionali capaci di contrastare, almeno sul piano simbolico, la logica omologante del paesaggio postmoderno³. Questo perché, «with the closing of the frontier, and the effective absorption of the wilderness space by civilization, American writers were forced to restructure imaginatively their country».⁴ In mancanza ormai di uno spazio geografico e psichico che non sia già stato cooptato dal mercato globale, uno scrittore è costretto a ritagliarsi «some kind of fictive (rather than literal) space uncontaminated by the dominant logic of endless replication», quasi un «redemptive space»⁵ in cui rifugiarsi lontano dal *Sistema*, come Pynchon battezza il complesso militare-industriale in *Gravity's Rainbow*. Egli stesso reagisce attraverso la fabulazione e l'invenzione romanzesca, costruendo contro-spazi e contro-

² A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, p. 13.

³ *Underworld* di DeLillo fornisce un ottimo esempio al riguardo. Nel romanzo, che ripercorre l'ultimo mezzo secolo della storia americana, si contrappongono due tipi di spazio: il paesaggio rappresentato da Phoenix, cittadina proiettata nel futuro, ed epitome dello spazio urbano postmoderno; e il territorio della memoria e degli affetti incarnato dal Bronx, dove Nick Shay, il protagonista, ha trascorso la giovinezza. Uno spazio lontano anni luce dal "rumore bianco" della civiltà delle immagini.

⁴ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, p. 49. Un'esigenza, questa, che spesso si può cogliere anche nei discorsi politici. Durante i primi anni Sessanta, ad esempio, quando Pynchon iniziava a pubblicare i primi racconti importanti, fu la retorica kennediana della Nuova Frontiera a ridare fiducia e spinta vitale alla nazione, dopo il letargo in cui era piombata negli anni Cinquanta. Le applicazioni di tale impalcatura retorica si sprecano, con esempi che vanno dal Vietnam alla conquista dello spazio, fino alle guerre più recenti.

⁵ A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 13. Questa volta, però, come vedremo anche parlando di *Gravity's Rainbow*, la nuova frontiera postmoderna diviene più un territorio psichico che geografico (lo era, d'altronde, anche nel *romance* ottocentesco).

narrazioni dove trionfano il sogno, il favolistico, il miracoloso, l'improbabile, e dove i parametri scientifici basati sul determinismo e la logica causale vengono contraddetti. Questi luoghi rappresentano non già una consolatoria fuga dalla realtà né, come talvolta sostengono i detrattori della narrativa postmoderna, uno sterile ripiegamento nichilista, quanto piuttosto un antidoto creativo contro la piattezza del paesaggio culturale partorito dal tardo capitalismo.

È il contrasto tra spazio ideale e spazio reale, presente spesso anche nei romanzi di Pynchon e DeLillo, a costituire, in un certo senso, il filo conduttore della mia argomentazione. A costituire il principale oggetto dell'analisi critica non sono tanto i tratti costitutivi dello spazio postmoderno quanto le strategie narrative attuate per descriverlo. Né va dimenticato che nel romanzo postmoderno lo spazio del paesaggio reale e quello della finzione rivelano un inedito rapporto di interdipendenza, rispecchiandosi l'uno nell'altro⁶. Gli spazi, cioè, vengono costruiti sul piano retorico da una scrittura che ne riflette i contorni, ovvero ne mima le aporie, proponendosi come il loro corrispettivo retorico-narrativo. Tuttavia, è sempre attraverso la rappresentazione dello spazio che Pynchon e DeLillo pongono in essere un lucido progetto di critica alla storia nazionale e alla società americana contemporanea.

Nelle sue opere Thomas Pynchon rappresenta la postmodernità soprattutto come un eccesso di segni, scorgendone addirittura le prime tracce nel periodo appena precedente la Dichiarazione d'Indipendenza

⁶ Questa giustapposizione tra spazio geografico e testuale costituisce l'elemento centrale di *The Crying of Lot 49* di Pynchon. Nel romanzo, ambientato in California negli anni Sessanta, il movimento del personaggio principale nel paesaggio geografico è analogo al processo di lettura, configurandosi come impegnativo attraversamento di uno spazio testuale.

americana. Una tesi, questa, che l'autore sembra voler dimostrare nel penultimo romanzo, *Mason & Dixon* (1997), dove si narra delle spedizioni condotte da due scienziati inglesi per conto della Corona. La «wilderness of uncertainty»⁷ che gli astronomi e cartografi Mason e Dixon, nelle scomode vesti di «agents of Reason»⁸, affrontano spingendosi verso Ovest nell'America degli anni Sessanta del Settecento, armati di bussola e di fede nella scienza diviene, attraverso la sua rilettura, un territorio al tempo stesso geografico e concettuale. Nel periodo coloniale in cui è ambientata l'opera, tale *wilderness* si configura ancora come uno spazio culturalmente vuoto, «a region without a map»⁹, di cui la civiltà si appropria riempiendolo di segni culturali, sovrascrivendoli a quelli già presenti sul paesaggio naturale, allo scopo di esercitare un controllo tanto fisico quanto simbolico sul territorio. Ma se dapprima il luogo incarna una moderna utopia, uno spazio geografico e psichico nel quale cominciare una nuova vita, il narratore ci rende immediatamente avvertiti di come già siano attive le forze storiche che convertiranno il cronotopo della *strada aperta* in quello borgesiano del *labirinto*. Infatti, come ci ricorda Tony Tanner, è proprio durante gli anni precedenti la Rivoluzione americana che «the fences were going up, and the straight road to the west gradually obliterating the 'chances of diversity' has begun».¹⁰ Ecco perché, a suo dire, *Mason & Dixon* rappresenta «a celebration of America as a last realm

⁷ T. Pynchon, *Mason & Dixon* (1997), New York, Picador, 2004, p. 754. D'ora in avanti citato col solo titolo.

⁸ *Ivi*, p. 688.

⁹ *Ivi*, p. 151.

¹⁰ T. Tanner, "The Rubbish-Tip for Subjunctive Hopes": Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*", in Id., *The American Mystery. American literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 236.

of the Subjunctive, and an elegiac lament for the accelerating erosion of that subjunctivity».¹¹

Insomma, già nella linea divisoria che gli astronomi Mason e Dixon tracciano tra il Maryland e la Pennsylvania nel periodo che precede di poco la Dichiarazione d'Indipendenza, Pynchon vede i prodromi di ciò che sarebbe diventato due secoli più tardi il paesaggio americano: uno spazio apparentemente aperto e polifonico, ma in realtà governato da un mercato che rappresenta il discorso dominante.

Se dalla *wilderness* di Mason e Dixon effettuiamo un salto cronologico in avanti, fino alla Zona berlinese del 1945 devastata dalle bombe di *Gravity's Rainbow* (1973), ci accorgiamo di come a volte la Storia non cambi affatto, ma al contrario si ripeta nei suoi meccanismi di fondo. La linea di confine che gli astronomi disegnano tra il Maryland e la Pennsylvania è analoga ai confini che gli eserciti di occupazione tracciano sulle macerie della *waste land* tedesca: anche questi ultimi, infatti, sono segni culturali che riempiono e suddividono uno *spazio vuoto* non più 'culturalizzato'¹². Inoltre, anche stavolta il mercato (della tecnologia e delle informazioni) rappresenta il *deus ex machina* nascosto dietro le quinte della Storia. Sembra, insomma, che Pynchon sovrapponga la *wilderness* americana al territorio azzerato, *from scratch*, della Germania degli ultimi mesi del secondo conflitto mondiale, allorché si assiste anche alla nascita ufficiale dello spazio postmoderno. *Gravity's Rainbow* è infatti ambientato agli albori della

¹¹ *Ivi*, p. 225.

¹² Ancora una volta, infatti, come in *Mason & Dixon*, lo spazio geografico viene percepito come una *tabula rasa* su cui il potere dei governi traccia segni e confini: questi costituiscono il filtro ideologico attraverso il quale costruire un 'racconto dello spazio' dal quale escludere gli elementi spuri che non rientrano nel discorso egemonico. Da una parte, quindi, i confini del mondo si allargano sempre più ed il libero mercato abbatte vecchie barriere. Ma ciò non significa che non ne innalzi di nuove. Cf. Cap. III.

globalizzazione economica e culturale, quando inizia a delinearsi la crisi tanto del concetto di stato-nazione quanto dell'identità culturale di un soggetto divenuto ormai decentrato e transnazionale. Proprio al periodo compreso tra la seconda guerra mondiale e gli anni Cinquanta, infatti, è possibile far risalire l'inizio dell'era dell'elettronica e delle telecomunicazioni che, insieme alla vertiginosa espansione dell'industria culturale, rappresenta una delle caratteristiche più vistose del mondo in cui viviamo oggi.

Per rappresentare il passaggio tra la modernità e la postmodernità, lo scrittore crea lo spazio della *Zona*, elevandolo a metafora del nuovo (dis)ordine transnazionale scaturito dalle ceneri della guerra. Dapprima, questo interregno comunica lo stesso senso di libertà e di possibilità infinite che avevano sperimentato gli eponimi protagonisti di *Mason & Dixon*, quando erano giunti in America a metà del Settecento. Eppure, similmente a quanto accaduto al continente nordamericano, anche questo spazio libero diventerà un sistema 'chiuso', ora governato dal nuovo mercato *globale* delle informazioni e delle merci immateriali poiché, come ben sintetizza Alan Bilton: «In the place of Modernist disintegration (as in *The Waste Land*), we are witness to the closure of a vast interlocking system of administration and information, everything co-opted and absorbed by the global market-place»¹³.

È uno scenario, quello descritto da Pynchon, che ritroviamo anche in *Underworld* (1997), certamente l'opera più ambiziosa di Don DeLillo, in cui lo scrittore racconta l'America della seconda metà del Novecento, dall'inizio della Guerra Fredda alla caduta del Muro e all'ascesa della nuova economia di mercato. Una condizione, questa, che oltre all'euforia

¹³ A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 6.

per l'abbattimento di vecchie frontiere e l'apertura di nuovi spazi di mercato, porta con sé anche un sentimento collettivo di angoscia e disorientamento.

Il cyberspazio che compare nelle pagine finali del romanzo rinvia tanto all'immaginario della *boundlessness* quanto a quello del *containment*, incarnando i due volti opposti e complementari dello spazio globale postmoderno: da un lato, l'assenza di barriere e limiti; dall'altro, un numero virtualmente infinito di connessioni, attraverso cui si approda a una condizione di paranoia universale in cui *everything is connected*. In altre parole, ancora una volta uno spazio aperto e privo di confini si rovescia nel *panopticon*.

Nella babele semantica della California degli anni Sessanta (cioè due secoli dopo i fatti narrati in *Mason & Dixon*), descritta da Pynchon in *The Crying of Lot 49* (1966), possiamo osservare come quel «Net-Work of Points»¹⁴, che la ragione e il calcolo hanno iniziato a costruire nel periodo pre-rivoluzionario, abbia finito per imprigionare il paesaggio in una fitta rete di recinti e autostrade, punteggiate da motel, *shopping-mall* e cartelloni pubblicitari. Insomma, nel periodo compreso tra la fondazione della Repubblica e l'inizio della Nuova Frontiera kennediana, la *Land of Plenty* ha avuto il tempo di diventare una «hygienic, sanitised, plastic America – depthless, dimensionless, all mystery erased or bleached or blanded out».¹⁵

Analogamente, lo spazio geografico e psichico descritto da DeLillo in *White Noise* (1985) si presenta come un territorio completamente

¹⁴ *Mason & Dixon*, p. 345.

¹⁵ T. Tanner, “‘The Rubbish-Tip for Subjunctive Hopes’: Thomas Pynchon’s *Mason & Dixon*”, cit., p. 222.

colonizzato dai media, al punto che lo scrittore può agevolmente mostrare come le immagini e i simulacri della civiltà del consumo abbiano finito per sostituirsi alla realtà. Come la San Narciso di Oedipa Maas, anche la Blacksmith in cui Jack Gladney vive con la sua famiglia, è un'enclave sperduta nell'immenso continente americano, in cui il mondo penetra esclusivamente attraverso le onde elettromagnetiche emesse dall'apparecchio televisivo.

In tutti questi romanzi si può osservare come a lungo andare il mercato imponga allo spazio la sua logica culturale, ben più efficace di qualsiasi dottrina politica, e di come, nell'abbattere vecchie divisioni, ne innalzi di nuove. Si può allora intravedere un filo conduttore che collega la linea Mason-Dixon ai nuovi confini geopolitici (ed economici) tracciati dalle forze militari in campo nella Zona tedesca di *Gravity's Rainbow*; o al muro materiale e simbolico che separa un'area disastrosa del Bronx dalla parte 'sana' della città, come si legge in *Underworld*¹⁶. Entrando poi nella California postmoderna raccontata da Pynchon in *The Crying of Lot 49*, ci accorgiamo che sono dei muri metaforici, invisibili, a trattenere Oedipa Maas nella prigione dorata di un sobborgo californiano. E sono sempre muri invisibili, eredi delle linee di potere tracciate due secoli addietro da Mason e Dixon, a escludere dal discorso ufficiale gli *underdogs* che si raccolgono di notte ai margini delle autostrade. Infine, è ancora una volta un muro, l'impenetrabile 'muro' di *rumore bianco* prodotto dai media, ad avvolgere completamente lo spazio americano, insinuandosi nei più intimi recessi della coscienza individuale e collettiva, come mostra DeLillo in

¹⁶ Una linea di confine, questa, che a sua volta rimanda al Muro di Berlino, costruito per marcare il confine ideologico tra Stati Uniti e Unione Sovietica durante la Guerra Fredda.

White Noise. Tutti questi muri prima o poi si sgretolano, rivelando la propria porosità, ovvero la fragilità delle loro fondamenta, lasciando intravedere un barlume di speranza sul futuro dell'umanità. Si tratta, però, di un'illusione passeggera: se crollano, vengono presto ricostruiti. Più solidi di prima.

I. L'Età della ragione e le origini dello spazio postmoderno: il Nuovo Mondo in *Mason & Dixon* (1997) di Thomas Pynchon

I.1) Il Nuovo Mondo

Già nel Settecento pre-rivoluzionario, Thomas Pynchon intravede i prodromi di quel che sarebbe diventato due secoli più tardi il paesaggio americano: uno spazio apparentemente aperto e polifonico, ma in realtà governato da un mercato spietato, «an invisible-Handed god without Mercy»¹⁷ che rappresenta il discorso dominante, e che ridurrà lo spazio della frontiera (la «Boundary between the Settled and the Unpossessed»,¹⁸ ovvero la linea mobile di separazione tra civiltà e *wilderness*) a *sistema integrato*.¹⁹ Col senno di poi, lo scrittore interpreta l'atto di tracciare segni sul suolo (nello specifico, la nuova linea di confine tra la Pennsylvania e il Maryland, che durante la Guerra Civile marcherà la separazione tra Nord abolizionista e Sud schiavista) come il primo passo verso la chiusura (e la conseguente mercificazione) dello spazio americano.

Proprio qui, infatti, sta il nocciolo della questione. È il commercio, e non il puro interesse per l'astronomia, che spinge la Corona inglese a finanziare la spedizione degli scienziati. Perciò, nel presentare una pungente critica al razionalismo illuminista, Pynchon non si accontenta di mostrarci i limiti

¹⁷ *Mason & Dixon*, p. 627.

¹⁸ *Ivi*, p. 282.

¹⁹ Si veda, più avanti, la parte dedicata a *The Crying of Lot 49*. Già ai primi del secolo scorso, comunque, come afferma Julian Murphet, «the Oxford geographer Halford J. Mackinder was arguing that developments in communications and transportation, and the vanishing of the frontier, dictated the necessity and advantage of viewing the world as a single, integrated system». J. Murphet, «Postmodern and Space», in S. Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 126. Ancora una volta si consideri, a titolo di esempio, lo spazio geografico e testuale di *Gravity's Rainbow*. Avremo modo di parlarne più avanti.

insiti nella possibilità di conoscere e decodificare il testo-mondo (operazione già effettuata prima di lui, nella letteratura americana, da Melville), ma svela anche gli interessi materiali e non proprio nobili nascosti dietro la retorica del progresso scientifico e della missione civilizzatrice.²⁰

Mason e Dixon sono testimoni inconsapevoli di un momento critico della storia politica e culturale americana in cui saranno gettate le fondamenta dello spazio globale postmoderno (descritto, ad esempio, in *The Crying of Lot 49* e *Gravity's Rainbow*, dello stesso Pynchon, o in *Underworld* di DeLillo).²¹ Le stesse multinazionali scelte dal primo come bersaglio della sua sferzante satira in *Gravity's Rainbow* sono già presenti *in nuce* in *Mason & Dixon*, tanto è vero che proprio un personaggio di quest'ultimo romanzo, l'astronomo Maskelyne, profetizza: «Charter'd Companies may

²⁰ Afferma al riguardo Geoff King: «Terrestrial colonialism is usually driven by economic imperialism. Far-seeing proponents of long-term space projects tend to have similarly exploitative intentions, however much disguised in a language of disinterested scientific advance». G. King, *Mapping Reality. An Exploration of Cultural Cartographies*, London, McMillan, 1996, p. 123. Similmente, in *Mason & Dixon* la linea prepara il terreno per la penetrazione del mercato: «As the Visto soon is lin'd with Inns and Shops, Stables, Games of Skill, Theatrickals, Pleasure-Gardens...a Promenade, - nay, Mall, - eighty Miles long. At twilight you could mount to a Platform, and watch the lamps coming on, watch the Visto tapering, in perfect Projection, to its ever-unreachable Point. Pure Latitude and Longitude». *Mason & Dixon*, p. 702. In modo analogo, vedremo, in *Gravity's Rainbow* lo spazio aperto della Zona diventa il terreno di prova su cui condurre l'esperimento del nuovo mercato globale delle merci immateriali, ossia delle informazioni.

²¹ È pertanto nel giusto Giancarlo Alfano, che vede nel romanzo «niente di meno che un'ideale fondazione nel secolo XVIII di ciò che noi oggi definiamo 'globalizzazione'». G. Alfano, «La traccia ustorica delle stelle. Una lettura di *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon», in *Strumenti critici*, 110, 2006, p. 122. Esiste però un legame altrettanto stretto tra la logica culturale puritana e il capitalismo, analizzato da Max Weber in uno studio ormai classico, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-5), Milano, Rizzoli, 2000. Secondo Weber, ancor prima del razionalismo settecentesco, è stata la matrice ideologica calvinista (secondo cui il profitto è il segno della grazia divina) a piantare i semi del capitalismo. Se ciò è vero, allora il razionalismo settecentesco americano si innesta su un *background* ancora più antico, e fornisce nuovi strumenti retorici per giustificare lo sfruttamento incondizionato del suolo.

indeed be the form the World has now increasingly begun to take».²² La storia, naturalmente, gli darà ragione.

I.2) Oralità e mito

Il primo contatto di Mason e Dixon col Nuovo Mondo non è di natura visiva, bensì uditiva: mentre, infatti, si avvicinano al porto di Philadelphia provenendo dal mare, la loro attenzione è catturata da grida e rumori. Al piglio scientifico degli osservatori europei, perfettamente a proprio agio con numeri, mappe e documenti *scritti*, l'America risponde con la fluida, inafferrabile materia dell'*oralità*:

From the shore they will *hear* Milkmaids *quarrelling* and cowbells *a-clank*, and dogs, and Babies old and new, - *Hammers upon Nails, Wives upon Husbands*, the *ring* of Pot-lids, the *jingling* of Draft-chains, a *rifle-shot* from a stretch of woods, lengthily *crackling* tree to tree and across the water... An animal will come to a Headland, and stand, regarding them with narrowly set Eyes that glow a Moment. Its Face slowly turning as they pass. America.²³

²² *Mason & Dixon*, p. 252. La Compagnia delle Indie Occidentali è l'antesignana delle moderne *corporation*, poiché il suo potere si estende sul globo come i tentacoli di una piovra: «'For a while', Neville Maskelyne tells Mason, 'I firmly believ'd this Place a conscious Creature, animated by power drawn from beneath the Earth, assembl'd in secret, by the Company, - entirely theirs, - no Action, no Thought nor Dream, that had not the Co. for its Author'». *Ivi*, p.128. Poco più avanti, possiamo leggere un periodo che, come vedremo, ricorda molto da vicino lo spazio postmoderno descritto in *Gravity's Rainbow*: «Invisible Power...Something richer than many a Nation, yet with no Boundaries, - which, tho' never part of any Coalition, yet maintains its own great Army and Navy, - able to pay for the last War, as the next, with no more bother than finding the Key to a certain iron Box, - yet which alloews the Britannick Governance that gave it Charter, to sink beneath oceanick Waves of Ink incarnadine». *Ivi*, p.140. Si allude al carattere sovranazionale delle compagnie private, i cui confini coincidono con quelli del mondo.

²³ *Ivi*, pp. 257-8 (corsivi miei)

Ci aspetteremmo forse dei toni più epici, ma Pynchon sceglie di adottare un registro più sommesso, presentandoci una breve descrizione di taglio realistico, non priva di un certo lirismo whitmaniano, dei suoni prodotti dalla brulicante folla al lavoro. Il Nuovo Mondo appare come un caotico *work in progress* che gli abitanti vanno costruendo faticosamente, pezzo per pezzo, senza sapere ancora quale aspetto assumerà. Per il momento, osserverà il narratore più avanti, esiste solo «something styling itself ‘America,’ coming into being, ripening, like a Tree-ful of Cherries in a good summer».²⁴ La linea Mason-Dixon, vera e propria forma di scrittura tracciata sul volto dell’America, spezzerà il continuum di voci e discorsi, e strapperà lo spazio aperto al dominio dell’oralità, conducendolo sotto il ferreo regime della scrittura. Avremo modo di ritornare su questo punto tra poco. Per il momento osserviamo come, più avanti, Pynchon cambi completamente registro espressivo, restituendoci una diversa immagine del continente. Stavolta l’America si allontana talmente tanto dalla prosaica dimensione del quotidiano, da sfumare nel mito:

Does Britannia, when she sleeps, dream? Is America her dream? – in which all that cannot pass in the metropolitan Wakefulness is allow’d Expression away in the restless Slumber of these Provinces, and on West-ward, wherever ‘tis not yet mapp’d, nor written down, nor ever, by the majority of Mankind, seen, - serving as a very Rubbish-Tip for subjunctive Hopes, for all that *may yet be true*, - Earthly Paradise, Fountain of Youth, Realms of Prester John, Christ’s Kingdom, ever behind the sunset.²⁵

Il Nuovo Mondo diviene il sogno dell’Impero britannico e, proprio come le terre del sogno, non ha confini: contiene ogni mito, ogni utopia, dal Paradiso Terrestre al Regno di Prete Gianni, incarnando, nella

²⁴ *Ivi*, p. 405.

²⁵ *Ivi*, p. 345.

formulazione di Brian McHale, «the space of wish and desire, of the hypothetical and the counterfactual, of speculation and possibility».²⁶ Tutto può ancora accadere in questo luogo dai confini ancora indefiniti («whose Name is something else, and Maps of which do not exist», si dirà verso la fine²⁷), poiché sul suo volto non sono ancora presenti le iscrizioni culturali della civiltà europea. In questo delicato frangente storico il nome “America” evoca più un illimitato spazio della mente che un’entità geopolitica circondata da confini misurabili. È solo questione di tempo, però, prima che questo territorio sospeso tra mito e realtà finisca per essere completamente misurato e cartografato²⁸, passando dall’impalpabilità del

²⁶ B. McHale, “*Mason & Dixon in the Zone, or, A Brief Poetics of Pynchon-Space*”, in B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark, University of Delaware Press, 2000, p. 44.

²⁷ *Mason & Dixon*, p. 757. Cf. la Zona in *Gravity’s Rainbow*. La scoperta dell’America, racconta Geoff King, sconvolse gli europei, poiché la sua sola esistenza era inconciliabile con qualunque mappa cognitiva preesistente: «According to religious dogma the *Orbis*, consisting of the linked land masses of Europe, Africa and Asia, was the portion of the globe allotted to ‘man’ by God. The remainder was strange, unknown and forbidden. If European explorers had simply reached Asia by the western route, as Columbus seems to have believed, no threat would have been posed to such a world view. If a whole new land had been found, it would undermine ruling belief» (G. King, *Mapping Reality*, cit., p. 122). Pertanto, come ci ricorda Brian Jarvis, in mancanza di riferimenti concreti, i primi scopritori europei si videro spinti a interpretare il continente nordamericano attraverso la lente deformante del mito: «Long before America was officially charted, in the crude sketches of Enlightenment cartography, its landscapes had been discovered across the wide sargasso seas of imagination. [...] This New Founde Land was seen through the template of classical, biblical and medieval mappings. American topography became a geographical palimpsest beneath which the Old World discerned traces of Atlantis and the Elysian Fields, the Garden of Eden and the Promised Land, the Happy Isles and Vinland the Good»; «The *Otro Mundo* has been subjected to a range of discourses, each of which has left its mark on the land: from pre-Columbian concepts of the land as sacred space, to the Puritan’d dread of the unredeemed wilderness, from the commercial dreams of Virgin Territory ripe for conquest by capital, to the romantics’ dreams of a New Eden». B. Jarvis, *Postmodern Cartographies. The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, New York, St. Martin’s Press, 1998, pp. 1 e 6.

²⁸ Come si vedrà nei prossimi capitoli, però, numeri, mappe e segni scritti, introdotti per allontanare l’America dalla dimensione onirica e conferirle uno statuto legale, finiranno paradossalmente per *smaterializzare* ancora di più lo spazio.

dream alla concretezza del *settlement*²⁹; e prima che le *voci* della *strada* (lo spazio «*not yet enclos'd*»³⁰) vengano convertite nelle *scritture* del *labirinto*.

I.3) L'America come Testo: la visione del mondo dei Puritani

Tracciare una linea divisoria sul territorio, abbiamo accennato poco fa, significa trasferirlo da una forma di esistenza fondata sull'oralità (si pensi anche alla cultura dei nativi) ad un'altra sancita dall'istituto della scrittura. Equivale, cioè, a fissare il significato dello spazio stabilendone i confini, ovvero inserendolo in una struttura. Nel romanzo, infatti, le linee disegnate sul volto del paesaggio lo trasformano in un testo su cui meditare con un rigore e una dedizione degni di un cabalista:

This 'New World' was ever a secret Body of Knowledge, - meant to be studied with the same dedication as the Hebrew Kabbala would demand. Forms of the Land, the flow of water, the occurrence of what us'd to be call'd Miracles, all are Text, - to be attended to, manipulated, read, remember'd. [...] East to West, much as a Line of Text upon a Page of the sacred Torah, - a Tellurian Scripture, as some might say.³¹

In realtà, l'America era concepita come un testo da leggere e interpretare già al tempo dei primi coloni puritani. Subito dopo, infatti, si allude in maniera esplicita ai *Pilgrim Fathers*: «All the way back to the Visto, Mason is seiz'd by Monology. 'Text, -' he cries, and more than once, 'it is Text, - and we are its readers, and its Pages are the Days turning.

²⁹ D. Seed, "Mapping the Course of Empire in the New World", in B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, cit., p. 90.

³⁰ *Mason & Dixon*, p. 241.

³¹ *Ivi*, p. 487.

Unscrolling, as a Pilgrim's Itinerary map in ancient Days'». ³² Questo breve commento permette di richiamare l'attenzione su un importante aspetto dell'immaginario geografico americano, che ritroveremo più avanti nell'affrontare *The Crying of Lot 49*.

Prima che i principi del razionalismo illuministico iniziassero a diffondersi nell'America pre-rivoluzionaria, era l'ermeneutica puritana ad offrire una chiave di lettura del paesaggio geografico. Anzi, sottolinea al riguardo Brian Jarvis: «The Puritan habit of *reading the landscape* for signs of Divine pleasure or wrath, initiates the concept of a textualised spatiality, one of the key facets of the geographical imagination». ³³ Nel periodo compreso tra la colonizzazione e la Dichiarazione d'Indipendenza, l'incontro/sintesi tra la civiltà puritana e il continente selvaggio produsse i tratti distintivi dell'identità americana. Il mondo era visto come il “Libro di Dio”, un testo cosparso di segni divini che i puritani avevano il dovere di leggere ed interpretare con gli strumenti offerti dalle Sacre Scritture. «One of the distinctive features to the history of the representation of this ‘SPACE’», avverte Jarvis, «is the tendency to encourage responses that gravitate towards utopian and dystopian extremes. It was the best of places, it was the worst of places, but always the land itself loomed large in the imagination of America». ³⁴ Attraverso la tipologia biblica, infatti, la *wilderness* americana appariva, di volta in volta, come la Terra Promessa dove cominciare una nuova esistenza (si pensi alla “errand into the wilderness”, la missione di colonizzare un territorio già dato alla setta dei puritani, secondo la loro interpretazione della Bibbia), oppure come il regno del disordine fisico e morale (non dimentichiamo che era anche il

³² *Ivi*, pp. 497-8.

³³ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, cit., p. 3.

³⁴ *Ivi*, p. 1.

territorio dei nativi) in cui perdersi. Riassumendo il clima ideologico del puritanesimo, Jarvis afferma:

It is important to emphasise the degree to which, throughout this history, relations to the land in all quarters were shaped by the ideological climate within which specific cartographies were produced. [...] The documents produced by early explorers exhibit religious awe (New World viewed as Paradise), entrepreneurial glee (New World viewed as the Land of Plenty) and occasional spasms of sublime terror (New World viewed as Wilderness). The geographical imagination during the days of the Puritan colony stays largely within these axes. The rhetoric of elite oscillates wildly between panegyrics to a potential New Eden and jeremiads against a cruel wasteland. [...] The sermons of Cotton Mather and Edward Johnson, amongst others, often depicted the land as a God-forsaken wilderness with which the Puritan faithful were required to do battle, both physical and spiritual. Clearly, the purpose behind these declamations was the institutionalisation of a *Puritan worldview*, within an order which saw its mission as the cultivation of an unredeemed wasteland by Christian civilisation.³⁵

Sempre nella visione puritana, inoltre, il mondo era diviso tra Eletti e Preteriti. I primi erano in grado di interpretare i messaggi divini nascosti nel volto del paesaggio: per quanto la *wilderness* gli apparisse come un territorio ostile, erano pur sempre capaci di conferirle un senso. I secondi, gli ‘scarti’ della società, erano relegati ai margini del disegno divino: pertanto, erano prigionieri della confusione e del dubbio epistemologico, incapaci di decodificare il testo-mondo alla ricerca di significati reconditi. Per loro, il territorio selvaggio, muto e inespressivo, era un labirinto di segni naturali in cui perdersi.³⁶ Tanner aggiunge alcune ulteriori precisazioni a quanto appena affermato:

³⁵ *Ivi*, p. 2.

³⁶ Tale senso di angoscia di fronte a uno spazio incomprensibile si può riscontrare già in Melville. È ancora Tanner che ci viene in aiuto: «What Melville is acutely aware of is

For the elect and the saved, the scene of the world was composed entirely of signs and the signs were fixed and interpretable – stabilized, as it were, by God. But, declared Jonathan Edwards, for the unsaved and unregenerate, ‘living with words or signs alone interposes a distance between them and reality’. And so such people make use of signs, becoming unaware or unmindful of what the signs refer to (namely, ‘ideas’; supremely, God). And this is to be a ‘lost’ state indeed. For it was particularly important for the American Puritans that the scene should be a sign and the sign should reveal the intention, and thus the attention, of God who thus, among other things, authorized and legitimated their ‘errand into the wilderness’.³⁷

In entrambi i casi, quindi, ciò che Pynchon identifica, in *Gravity's Rainbow*, come «the Puritan reflex of seeking orders hidden behind the visible»³⁸, spingeva l'individuo a cercare di imporre un ordine simbolico allo spazio, inserendolo in una griglia discorsiva ed interpretativa (dedotta dalle Sacre Scritture) capace di ridurre la complessità. Troppi, infatti, erano i segni e i significati che il paesaggio conteneva, e nulla era semplicemente

the possibility of a world in which there has been a separation of wonder and significance – a terrible falling apart of the mute scenes of nature and the voluble signs of men, and thus no sure ground for any kind of meaning or revelation». Per Melville, infatti, «the signs of men [...] cannot hold, detain, in any way catch or fix, the moving scene of nature. [...] The signs simply lead you on to other signs – as indeed Peirce was to show». T. Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 16-17. Il critico osserva come anche in Poe sia presente un'ansia simile: «In his work there is not really any presence of ‘nature’, but rather a series of cryptograms or clues which have to be de-coded, interpreted, translated. [...] The reader has to be a cryptographer and a detective». *Ivi*, p. 14; infatti, «man is an animal who covers/conceals nature with riddles, enigmas, cryptograms. Because he is uniquely a creature of language he can overlay any one given scene with an infinity of increasingly mystifying signs. [...] [Poe] shows the element of futile self-mystification which may be inextricably involved in this impulse, so that while generating more signs to be deciphered we lose all sense of the scene which is simply to be seen». *Ivi*, p. 15.

³⁷ *Ivi*, p. 19.

³⁸ In *Gravity's Rainbow* gli antenati puritani di Slothrop sono descritti, con una punta di ironia, come: «WASPs in buckled black, who heard God clamouring to them in every turn of a leaf or cow loose among apple orchards in autumn». T. Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973), New York, Penguin, p. 281. D'ora in avanti citato col solo titolo.

ciò che sembrava. Se poi si aggiunge che ciascun segno rinviava a sua volta a un altro, si può comprendere come questa continua catena semantica potesse ‘sovraccaricare’ i sensi dell’osservatore. Continua Tanner:

The whole world could become a *network*, or a circuit, of endless analogies and images, everything ‘showing forth’ something else. [...] From this point of view the world means nothing in and for itself. It must always mean, signify, something. Without certain belief in the transcendental signifier/signified – God – this way of looking at the world must produce great interpretative anxiety, as in Hawthorne.³⁹

Insomma, la *wilderness* era inserita in una rete di collegamenti semantici che costruivano un discorso, ossia un racconto dello spazio; un racconto confuso, però, nonché privo di una conclusione, che costringeva l’estenuato lettore-interprete a cercare di districarsi in una matassa ingarbugliata di fili narrativi.

Nella seconda metà del Settecento, ossia nel periodo in cui è ambientato *Mason & Dixon*, i principi dell’Illuminismo iniziavano a penetrare nelle colonie, sostituendo al misticismo puritano una visione del mondo pratica e utilitaristica. Il razionalismo illuminista imponeva un ordine simbolico a questo caos di segni, tracciando linee nette e precise nello spazio, piantando paletti, spezzettando e misurando ogni oncia di terra; insomma, rischiarendo la selva oscura della *wilderness* con la fredda luce della geometria e del calcolo. Stavolta l’America veniva percepita come la Terra dell’Abbondanza, una miniera inesauribile di risorse che aspettavano solo di essere sfruttate. Per giustificare il nuovo corso storico, venne messo a punto un vero e proprio sistema mitologico, secondo cui, per la prima volta

³⁹ T. Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men*, cit., p. 21 (Corsivo mio).

nella storia del continente, espandersi nello spazio geografico equivaleva ad affermare un principio d'identità nazionale:

The Puritan's gloomy insistence upon viewing the New World as an unredeemed Wilderness was largely eclipsed by nationalistic celebrations of the 'Land of Plenty'. Geography was required to fulfil new needs. Thomas Paine reinterpreted the vast open spaces that had been demonised by branches of Puritan hermeneutics as signifiers of liberty and opportunity. In the process he drew an imaginative equation between topography, political economy and national character that has since been institutionalised in American mythology. This reading was confirmed in the work of de Crèvecoeur and Founding Father Thomas Jefferson. Both dedicated eulogies to the soul-sustaining wholesomeness of the American landscape. The New World now promised to realise the pastoral ideals of classical civilisation, situated as it was on a 'middle ground', between the hypertrophied corruption of Old World cities and the uncultivated wilderness.⁴⁰

Le conseguenze negative di tale atteggiamento culturale si sarebbero viste già verso metà Ottocento, nel periodo in cui, per sfruttare al meglio lo spazio disponibile, e poterlo quindi vendere facilmente, il territorio sarebbe stato ripartito inserendolo in una griglia di linee geometriche.⁴¹ «The cultural implications of this process», osserva Cinzia Schiavini, «are clear: space is seen as private estate – regulated first by immaterial lines on the map,⁴² and then by barbed wires on the ground that settlers started to use

⁴⁰ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, cit., p. 3.

⁴¹ Come infatti osserva Alan Bilton, «the laws of capital require quantifiable properties, agreed-upon transactions, calculable costs and variables» A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 241.

⁴² É importante tenere presente che una qualsiasi mappa non riflette la realtà territoriale in maniera oggettiva, ma al contrario rinvia a una particolare visione del mondo, inserendo lo spazio in una cornice discorsiva: «The surveyor, whether consciously or otherwise, replicates not just the 'environment' in some abstract sense but equally the territorial imperatives of a particular political system» J. B. Harley, "Maps, Knowledge, and Power," in D. Cosgrove, S. Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape*,

from the middle of the 19th century onward to enclose their properties».⁴³

Così facendo, però, si sarebbe inaugurato un lento processo di consumazione dello spazio disponibile, che si sarebbe concluso soltanto con la chiusura della frontiera.

Nel romanzo tale processo è appena agli inizi, ma possiamo già intuire dove condurrà:

[...] the next Territory to the West [will] be seen and recorded, measur'd and tied in, back into the *Net-Work of Points* already known, that slowly triangulates its Way into the Continent, changing all from subjunctive to declarative, reducing Possibilities to Simplicities that serve the ends of Governments, - winning away from the realm of the Sacred, its Borderlands one by one, and assuming them unto the bare mortal World that is our home, and our Despair.⁴⁴

Il «Net-Work of Points» intessuto dal razionalismo è l'opposto del «network [...] of endless analogies and images» di cui parlava Tanner a proposito della visione puritana dello spazio. Laddove regnavano la confusione e la deriva semantica, qui è la logica del calcolo scientifico a governare. Dove il metodo analogico, basato su metafore e associazioni mentali, era lo strumento principe utile a costruire il racconto dello spazio,

Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 279 (cit. in D. Seed, "Mapping the Course of Empire in the New World", cit., p. 90). Disegnare una mappa, quindi, comporta una scelta ideologica e politica non priva di conseguenze, perché implica l'adozione di una particolare visione del mondo. Già nel suo primo romanzo, *V.* (1963) (su cui torneremo più avanti nelle note), Pynchon riflette su guide, mappe e altre astrazioni, colpevoli di appiattare la realtà riducendola ad un simulacro, ovvero a una "Baedeker-Land" parente prossima degli spazi simulacrali di Disneyworld. Cf. W. M. Plater, "Baedeker Land", in *The Grim Phoenix. Reconstructing Thomas Pynchon*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978, pp. 65-134.

⁴³ C. Schiavini, "Writing the Land: Horizontality, Verticality, and Deep Travel in William Least Heat-Moon's *PrairieEarth*", in *RSA* 15-16, 2004-2005, p.102.

⁴⁴ *Mason & Dixon*, p. 345 (corsivo mio)

qui la legge newtoniana di causa-effetto inserisce il paesaggio in una rigida griglia narrativa, che tarpa i voli pindarici dell'immaginazione.

Tale legge è indirettamente responsabile della de-mitizzazione e de-sacralizzazione del paesaggio; una condizione, questa, cui Pynchon reagisce cercando di ri-semanticizzare, ovvero di ri-finzionalizzare lo spazio. Lo fa soprattutto in due modi: o servendosi del registro fantastico, trasfigurando il paesaggio e restituendocelo attraverso la lente deformante del mito (anche se ciò avviene spesso in chiave parodistica), come si vedrà tra poco; oppure mostrandoci senza mezzi termini fin dove può condurre l'aridità della logica e del calcolo, come vedremo più avanti, parlando di *The Crying of Lot 49*. Per il momento, continuiamo con *Mason & Dixon*.

I.4) Tra dream e measurement

Nel proporre un'efficace sintesi dei tratti distintivi dell'immaginario geografico nordamericano, Alan Bilton osserva:

In mythic terms, America (and more specifically the West) signifies a sense of limitless possibility, freedom and bounty; America as the great unmeasured continent, endless and inexhaustible. Indeed, American culture ceaselessly returns to that seminal first landfall, the first sighting of the continent's generous contours and fertile abundance, the notion of America as a promised land. Here one could begin again, become somebody else; here one could find freedom from persecution and corruption, a chance to build a perfect civilisation, released from the pernicious inequalities and tyrannies of Europe. Central to this utopian conception of America was the notion of space; land enough for all to harvest, room for all beliefs, expanses which could never be plumbed. Diligence and hard work would be required to tame the wilderness, but this would in turn cure its inhabitants of the laxity of corpulent living. The earth would make you good; the sky would make you free. Ultimately, however, this hour of infinite plenitude

was a fleeting one. After all, the land was also there to be grabbed first, annexed and apportioned, legally and physically fought over. All must be measured, divvied up, cut down, the mirage of inexhaustibility merely exacerbating the rapaciousness of its inheritors. Until, of course, everything is gone, and one finally grasps the true meaning of history: the transformation of what might have been into what, irrevocably, is.⁴⁵

Da un lato, quindi, abbiamo un paesaggio privo di limiti geografici, su cui chiunque è libero di inscrivere la propria storia personale; dall'altro, l'abbondanza di spazio disponibile sembra costituire un invito esplicito per tutti coloro che vogliono appropriarsene, e che, per fare ciò, devono 'chiudere' lo spazio piantando paletti e costruendo recinti. Secondo Tony Tanner, l'America è inserita in un campo di tensione tra la misurazione e il sogno, la regola e la sua trasgressione. Di conseguenza, l'operazione di razionalizzazione cui va soggetta è altrettanto essenziale, nella definizione della sua identità, di quanto non lo sia l'apertura degli spazi: «The new country, the United States of America, depended for its existence both as entity and concept on two things – appropriated, surveyed, legally apportioned land; and a sense of an uncharted, inexhaustibly bounteous west, a plenitude of possibilities: measurement and dream – in Pynchon's terms, the indicative and the subjunctive».⁴⁶

⁴⁵ A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., pp. 240-1. Sul concetto postmoderno di storia si tornerà più avanti.

⁴⁶ T. Tanner, "The Rubbish-Tip for Subjunctive Hopes": Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*", cit., p. 225. Tanner pensa all'esempio paradigmatico offerto dal Walden Pond di Thoreau: «Walden Pond – believed to be bottomless; actually fathomed. America – a symbol for boundlessness; historically boundaried». Sostiene dal canto suo Ian Bell: «Within a culture that experiences itself as always new, the issue is felt with special urgency, and the play with the tenuousness, arbitrariness, illusoriness of words becomes a deeply serious matter» ("Introduction", in T. Tanner, *The American Mystery*, cit., p. xvi); e, poco più avanti, fa osservare come la cultura americana, basata così com'è su: «Direction, not arrival; provisional and provisory structures; transitional and transitory mores» (*Ivi*, p. xvii), senta qualunque struttura rigida come oppressiva.

L'immaginario geografico americano è fondato, infatti, su un incredibile paradosso. Da una parte, trionfa l'immaginario della *boundlessness*, che celebra l'assenza di limiti naturali e politici, e quindi l'espansione infinita dell'individuo e della comunità in uno spazio geografico che sfuma nel mito; dall'altra, però, ci si rende conto di come tale assenza di limiti comporti la mancanza di una struttura in grado di *contenere* l'identità individuale e collettiva, proteggendola e isolandola.⁴⁷ La *tabula rasa* associata alla *boundlessness* spaventa sempre, poiché il vuoto rinvia al caos primordiale, all'entropia omologante, al *waste*, e infine alla morte.⁴⁸ Perciò, il senso di euforia causato dall'abbattimento dei confini si accompagna sempre a un sentimento di angoscia generato dalla consapevolezza del pericolo insito nella troppa libertà, e quindi al desiderio di porre dei limiti all'apertura infinita dello spazio: il concetto di *boundlessness* si rovescia nel suo opposto, quello di *enclosure* o *containment*.⁴⁹

⁴⁷ Osserva Salvatore Proietti: «[the] paradoxical dialectic of *boundlessness* and *enclosure* [is] a central preoccupation in recent US writing, with a stress on the attempts to reconceptualize the site of the *frontier* in different terms from the hegemonic rhetoric». S. Proietti, "Out of Bounds: The Walled City and the Virtual Frontier. Introduction", in *America Today. Highways and Labyrinths*, Atti del XV Convegno Biennale dell'A.I.S.N.A. (Siracusa, 4-7 Novembre 1999), Siracusa, Grafià, 2003, p. 220.

⁴⁸ In altre parole, la *forma mentis* europea percepisce lo spazio privo di iscrizioni culturali come una *tabula rasa* spersonalizzante. Nel capitolo 42 di *Moby Dick*, il narratore disquisisce sul terrore ancestrale prodotto dalla fronte bianca del leviatano. Il motivo, come sintetizza Tanner, è che: "'Whiteness' relates to 'namelessness' and featurelessness: the front of the whale is a white blank". T. Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men*, cit., p. 16. Se Ahab cerca di imprimere con l'arpione un segno sanguinoso su quel biancore accecante, nel pynchoniano *Gravity's Rainbow* l'anarchico Squalidozzi osserva come l'uomo sia terrorizzato dagli spazi aperti (si riferisce, nello specifico, all'enorme distesa della pampa argentina, ma il discorso può agevolmente estendersi anche agli spazi nordamericani), e come abbia sempre cercato di esorcizzarne il vuoto tracciando confini ed innalzando barriere, fino a perdersi nei labirinti creati da lui stesso: «We are obsessed with building labyrinths, where before there was open plain and sky. To draw ever more complex patterns on the blank sheet. We cannot abide that *openness*: it is terror to us». *Gravity's Rainbow*, p. 267.

⁴⁹ Avremo modo di tornarci in varie occasioni, soprattutto nel capitolo dedicato ad *Underworld*.

Facciamo un esempio concreto. Shelby, un personaggio del romanzo, descrive il territorio di frontiera che si stende davanti agli astronomi come puro spazio, quasi una pagina bianca priva di segni⁵⁰:

There is a love of complexity, here in America, Shelby declares, - pure Space waits the Surveyor, - no previous Lines, no fences, no streets to constrain polygony however extravagant, - especially in Maryland, where, encourag'd by the Re-survey Laws, warrented properties may possess hundreds of sides, - their angles pushing outward and inward, - all Sides zigging and zagging, going ahead and doubling back, making Loops inside Loops, - in America, 'twas ever, Poh! To Simple Quadrilaterals.⁵¹

La superficie di questo spazio è talmente immensa e libera da vincoli di ogni genere, che non è necessario neppure disegnare figure geometriche regolari per sfruttarne ogni acro; qui è possibile dare libero sfogo alla fantasia tracciando improbabili figure dai contorni irregolari: tanto, lo spazio disponibile non finirà mai. Più avanti, però, il tono certamente

⁵⁰ Il territorio sconfinato che si stende davanti agli astronomi viene percepito come una *tabula rasa*. Il diario di Mason, ad esempio, descrive un paesaggio vuoto, non culturalizzato. Tale territorio, in realtà, non era affatto vuoto, anzi accoglieva una civiltà nativa extra-europea che il discorso dominante dei colonizzatori non riusciva neppure a concepire. I nativi si confondevano col territorio, quasi fossero invisibili, e ciò serviva a giustificare la presa di possesso del Nuovo Mondo. Afferma David Seed: «The novel gives the lie to this geometric fantasy of America as *tabula rasa*, which resulted historically in the commodification of the landscape into commercially disposable lots. Instead it is described as an ancient land where evil lies waiting». D. Seed, «Mapping the Course of Empire in the New World», cit., p. 88. Infatti, la *wilderness* è definita come «something ancient, that waited for them». *Mason & Dixon*, p. 347. Aggiunge il geografo Geoff King: «However different the American frontier might have been from those found in Europe, it did not entail any point of contact with a primordial ground, an existential encounter with something immediate and unmapped. Such an illusion, established in many works of both elite and popular culture, can only be maintained by assimilating the pre-existing Native American cultures to nature or 'savagery', notions that were functional for those seeking to justify further encroachments into native lands, forestalling the idea that what was involved was a form of cultural genocide rather than a mastering of empty wilds». G. King, *Mapping Reality*, cit., p.104.

⁵¹ *Mason & Dixon*, p. 586.

ironico, ma privo di ombre, con cui Shelby descrive questa *tabula rasa* viene controbilanciato da una cupa riflessione di Mason:

We trespass, each day ever more deeply, into a world of less restraint in ev'rything, - no law, no convergence upon any idea of how life is to be, - an Interior that grows meanwhile ever more forested, more savage and perilous, until, - perhaps at the very Longitude of your 'City', - we must reach at last an Anti-City, - some concentration of Fate, - some final condition of Abandonment, - wherein all are unredeemably alone and at Hazard as deep as their souls may bear, - lost Creatures that make the very Seneca seem Christian and merciful.⁵²

L'«Anti-City», ovvero «some final condition of Abandonment», è l'antitesi della civiltà: una condizione ferina in cui l'individuo perde di vista le leggi dell'uomo, sciogliendo quel contratto sociale che lo legava ai suoi simili in un mutuo patto di responsabilità e di solidarietà. La fuga nello spazio privo di confini, un motivo celebrato da tanta letteratura romantica, mostra qui il rovescio della medaglia: in assenza di limiti si può anche perdere se stessi, riducendosi a «lost Creatures that make the very Seneca seem Christian and merciful». *Boundless*, quindi, non significa soltanto “libero, senza vincoli”, ma vuol dire anche “privo di appigli, senza ancora di salvezza”: il prezzo da pagare per la libertà assoluta è la perdita della propria umanità. Riferendosi ad un altro romanzo di Pynchon, *Vineland*, ma con parole che fanno anche al caso nostro, Paolo Prezzavento riflette: «Pynchon [...] brings to an end a process of demystification of the frontier that we could trace back to Turner himself, but he is also a de-mystifier of the reverse side of this myth, the need to protect the community mingled with an irrational

⁵² Ivi, pp. 608-9.

fear of *boundlessness*».⁵³ I suoi personaggi riflettono tale atteggiamento ambivalente verso lo spazio muovendosi continuamente tra la ‘serra’ e la ‘strada’, fra il labirinto di segni e gli spazi aperti dove regna il silenzio, o dove al massimo può affacciarsi l’oralità.

Il termine *boundlessness* non indica esclusivamente l’assenza di confini fisici, ma anche di limiti semantici. Il motivo è semplice: lo spazio aperto, in quanto luogo ancora privo di iscrizioni culturali, può significare tutto e il contrario di tutto: «a world of less restraint in ev’rything, - no law, *no convergence upon any idea of how life is to be*», ci dice il testo (corsivo mio). Tracciare linee, che rappresentano una forma di scrittura simbolica sul territorio, serve a bloccare la deriva semantica, fissandone un significato. Quest’ultima considerazione ci permette di accennare ora al rapporto esistente in America tra spazio e linguaggio⁵⁴.

1.5) Spazio, oralità, scrittura

Se lo spazio aperto, privo di limiti e iscrizioni culturali, è spesso associato alla pace del silenzio o, al massimo, alla presenza dell’oralità, lo spazio chiuso, segnato da mura e linee di confine, rimanda automaticamente all’istituto della scrittura. Ciò premesso, si può aggiungere che i due termini utili a definire gli estremi tra cui è compreso l’immaginario geografico americano (*boundlessness* ed *enclosure*) servono a chiarire anche il modo in cui l’America si pone nei confronti dell’espressione verbale. Tra spazio e linguaggio, infatti, esiste un rapporto di analogia:

⁵³ P. Prezzavento, “*Vineland: The Final (Political) Frontier*”, in *America Today*, cit., p. 244.

⁵⁴ Fin dall’inizio, infatti, l’America viene concepita come testualità, poiché nasce come *finzione* legale ben prima di assumere i contorni di un’entità geopolitica, ovvero in anticipo sull’effettiva presa di possesso del territorio. Si veda più avanti.

entrambi restano perennemente in bilico tra l'assenza di limiti (fisici, nel primo caso, semantici nel secondo) e il desiderio di fissarne alcuni.

Un paese come l'America, fondato sull'apertura degli spazi, la fluidità dei confini e la mobilità fisica e sociale, non può che guardare con diffidenza a qualunque tentativo volto a *fissare* la sua identità, sul piano simbolico, attraverso una forma verbale di controllo quale è certamente la scrittura.⁵⁵

Tanto è vero che la ricerca di un contatto diretto (cioè non mediato da alcun sistema di segni⁵⁶) con il paesaggio naturale è un motivo ricorrente nella letteratura americana. Basti pensare, ad esempio, al ciclo di *Leatherstocking* di Cooper, dove l'imporre nomi "da bianchi" a fiumi e monti (che fra l'altro hanno già un nome nativo) viene considerato un atto scellerato poiché, per dirla con Tanner, «it fragments and atomizes the flowing totality of nature into static appellations».⁵⁷ Per Cooper la

⁵⁵ La scrittura, infatti, rinvia alla perdita dell'innocenza, alla «caduta nella misurazione e nella lingua» H. Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, p. 186. Forse perché, come sostiene Tanner: «Naming [...] pins things down: it fragments and atomizes the flowing totality of nature into static appellations (which is why Melville regarded most literature as consisting of a series of ‘guide books’ while reality went on flowing by)» T. Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men*, cit., p. 3. Un esempio di tale atteggiamento di diffidenza verso la scrittura, vista come una forma di intrusione sulla natura incontaminata del paesaggio, è riscontrabile, ad esempio, nella narrativa di Cooper. Riflettendo su «the presumptuous and imperialistic intrusions of language into the American scene» nella saga di *Leatherstocking*, Tanner osserva come il linguaggio (sia scritto che orale) sia divenuto fin da subito un problema centrale nella definizione dell'America e dell'identità individuale e collettiva (*Ivi*, p. 2). Aggiunge il critico inglese: «Cooper wrote in *The American Democrat* that ‘Men are the constant dupes of names, while their happiness and well-being mainly depends on things.’ This separation and possible confusion of names and things has a particular urgency and importance in America» *Ivi*, p. 3.

⁵⁶ Naturalmente, in mancanza di un sistema di segni, deve esistere almeno un modello cognitivo attraverso cui avvicinarsi al mondo. Infatti, un accesso non mediato alla realtà è una pura illusione, poiché questa deve essere sempre filtrata attraverso una mappa o una cornice di riferimento. Ove manchi un simile strumento, nessuna esperienza può essere elaborata dall'individuo, né trasmessa a terzi.

⁵⁷ *Ivi*.

colonizzazione del territorio geografico si svolge dunque sia sul piano materiale che simbolico. Sul piano del linguaggio, in particolare, la scrittura spezza la catena continua dell'oralità, sostituendola con un sistema di segni discreti. Tuttavia, anche se «there is so much in the mythology and ideology and iconography which grew up in and around America which privileges silence and suspects language and signification in general», è altrettanto vero che «there is much in the history which reveals a maximum reliance on and exploitation of language, America itself being a linguistic construct and a legal fiction».⁵⁸

Paradossalmente, infatti, sebbene la penetrazione della civiltà europea sul continente nordamericano sia stata accompagnata da numeri, mappe e altri documenti scritti che avevano la funzione di registrare e fissare i confini del posseduto, la nascita ufficiale degli Stati Uniti, come tutti sanno, non avvenne in seguito all'effettiva presa di possesso del territorio. Al contrario, come ci ha ricordato Tanner, essi nacquero come finzione legale (quindi come spazio del desiderio, come progetto) ancor prima che i loro confini fossero definiti con certezza; ovvero, senza fissare una corrispondenza precisa tra il nome “America” e l'entità geopolitica che ne rappresentava il referente. In altre parole, pur affidandosi alla scrittura per accertare il proprio statuto di nazione, gli Stati Uniti non intendevano fissare una volta per tutte i confini del campo semantico associato al nome “America”. Il collante che riuscì a tenere insieme i cittadini della nuova Repubblica, permettendogli di riconoscersi come un solo popolo, fu offerto dal mito della Frontiera, che i Padri Fondatori riuscirono a confezionare con il supporto della cultura popolare: Frontiera intesa come spazio mobile,

⁵⁸ *Ivi*, p. 5.

aperto, virtualmente sconfinato.⁵⁹ Il nome “America” ha quindi assunto man mano nel tempo un significato diverso, dipendente dalle dimensioni dell’entità territoriale cui si riferiva. La nazione è stata capace di rivolgersi, per definire se stessa e i suoi confini, ora all’incertezza dell’oralità, quando si trattava di espandersi, ora all’autorevolezza della scrittura, quando bisognava rendere ufficiale la sua estensione territoriale.

Di nuovo, insomma (ma stavolta sul piano del linguaggio), l’identità americana si nutre di un paradosso: da un lato non si pongono limiti al significato di “America”; dall’altro, però, si comprende che affinché il nome “America” possa significare qualcosa, bisogna che sia associati a un campo semantico finito; ovvero, e con ciò concludiamo ritornando a quanto affermato nel paragrafo precedente, che si riferisca a un’entità geopolitica dotata di confini. Questo perché, se “America” può significare tutto, si corre il rischio che non significhi nulla. Il mito della Frontiera, insomma,

⁵⁹ Si sarà compreso come Pynchon sfrutti nei suoi libri gli archetipi culturali dell’immaginario americano, come il mito della Frontiera e l’opposizione civiltà/*wilderness*: temi che troviamo in gran parte della letteratura classica americana, da James Fenimore Cooper a Ralph Waldo Emerson, da Henry David Thoreau a Nathaniel Hawthorne, da Herman Melville a Mark Twain, fino alla *beat generation* e a Jack Kerouac, scrittore che Pynchon rilegge in chiave post-beat in *Vineland* (1990; New York, Penguin, 1997. Vi torneremo più avanti nelle note). Brian Jarvis considera lo spazio come il principale tratto distintivo dell’esperienza americana: «Many of the key words in the discourses of American history and definitions of the nebulous entity referred to as ‘national identity’ are geocentric: the Frontier, the Wilderness, the Garden, the Land of Plenty, the Wild West, the Small Town, the Big City, the Open Road» B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, cit., p. 6. Così Geoff King offre lumi sull’importanza della frontiera: «The frontier, a concept deeply rooted in American mythology, has often been offered as the authentic American experience. The frontier line is seen as marking the point at which culture and nature intersect. For Frederick Jackson Turner, in his influential essay ‘The Significance of the Frontier in American History’ (1893), it is ‘the meeting point between savagery and civilization’. The American frontier is distinguished from those between different states in Europe in that it ‘lies at the hither edge of free land’, rather than passing through highly populated regions. At the ever-advancing American frontier we find ‘the complex European life sharply precipitated by the wilderness into the simplicity of primitive conditions’». G. King, *Mapping Reality*, cit., pp. 103-4.

presenta un rovescio della medaglia, su cui torneremo quando il discorso critico si estenderà a *The Crying of Lot 49*.

I.6) Stars and Mud

In *Mason & Dixon* compito degli astronomi è di condurre il caos della *wilderness* nell'alveo del razionalismo illuminista. Man mano che la linea Mason-Dixon avanza verso Ovest, la civiltà europea impone alla *wilderness* il proprio discorso razionale, riducendo la complessità fenomenologica della realtà territoriale a un unico modello totalizzante. In altri termini, la missione consiste in «an attempt to rationalize boundlessness, the immense body of America»,⁶⁰ riducendo lo spazio aperto, privo di regole, a uno spazio chiuso, irreggimentato.

Ma lo spazio americano non si lascia afferrare facilmente dal modello scientifico generato dalla fisica newtoniana: al contrario, se ne allontana, per così dire, con uno scarto ironico. Facendo leva proprio sul *gap* che si apre improvvisamente tra il nome e la cosa, tra le spiegazioni del mondo e il mondo stesso, tra le mappe e la realtà geografica, lo scrittore dimostra l'illegittimità di qualunque discorso metaforico totalizzante che aspiri a comprendere la complessità del mondo in una serie di formule e modelli matematici. Infatti, una delle strategie scelte da Pynchon per muovere una critica al disegno razionalista rappresentato dalla linea consiste nel mostrare i limiti del discorso scientifico, che resta a volte muto di fronte alla complessità del mondo. Il firmamento sembra trasmettere un messaggio (naturale o divino) agli astronomi, ma a loro manca la chiave per interpretarlo con certezza. Osserva Mason:

⁶⁰ P. Prezzavento, "*Vineland: The Final (Political) Frontier*", cit., p. 244.

For if each Star is little more a mathematickal Point, located upon the Hemisphere of Heaven by Right Ascension and Declination, then all the Stars, taken together, tho' innumerable, must like any other set of points, in turn represent some single gigantick Equation, to the mind of God as straightforward as, say, the Equation of Sphere, - to us unreadable, incalculable. A lonely, uncompensated, perhaps even impossible Task, - yet some of us must ever be seeking, I suppose.⁶¹

Una sete di assoluto coglie questi personaggi, che solo nella ricerca riescono a intravedere una direzione e un senso. D'altronde, se il firmamento è talmente complesso che nessuna equazione è in grado di comprenderlo, allora l'America stessa, che di quel firmamento rappresenta, in un certo senso, il riflesso, la «traccia uatoria»⁶² (essendo 'misurabile' solo osservando la posizione delle stelle), risulta altrettanto misteriosa e inafferrabile. In *Mason & Dixon*, infatti, i misteri del suolo non sono traducibili nella dirittura di una linea sulla mappa. Come negli altri romanzi di Pynchon (e, vedremo, anche in *Underworld* di DeLillo), esiste uno scarto drammatico tra il segno e il referente, tra l'astrazione del linguaggio scientifico (o, più in generale, della parola) e la materia grezza di cui è composta la realtà quotidiana: una materia impura, sporca, lontanissima dal possedere il brillio degli astri, e che non si lascia 'addomesticare' facilmente. Ed è questa tensione ironica tra forma e contenuto, tra astrazione e fisicità a tenere in moto la macchina narrativa pynchoniana. Infatti, mentre osservano le stelle, Mason e Dixon marciano nel fango. La compresenza di stelle e fango, «Stars and Mud»⁶³, due termini antitetici e complementari (che alludono anche al temperamento dei protagonisti: Mason, l'astronomo, è più incline alla solitudine e alla malinconia; Dixon,

⁶¹ *Mason & Dixon*, p. 134.

⁶² G. Alfano, "La traccia uatoria delle stelle. Una lettura di *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon", cit.

⁶³ «Stars and Mud, ever conjugate, a Paradox to consider». *Mason & Dixon*, p. 724.

il topografo, incarna il tipo opposto), attesta lo scarto che separa l'ideale astratto della linea retta dalla materia caotica del mondo reale («the multiplexity of Matter»⁶⁴). Quella che sulla carta sembra una linea dritta, un solco sanguinoso tracciato con la fermezza e la precisione di un bisturi, nella realtà assume una forma tortuosa poiché, come osserva Giancarlo Alfano, «giù, al livello del suolo, ci sono le incertezze del percorso, le svolte, gli angoli imprevisi, le rupi».⁶⁵ La realtà materiale del mondo non si piega docilmente alla fredda astrazione del calcolo scientifico, e viene descritta meglio dalla teoria del caos che dalle ferree leggi della fisica newtoniana⁶⁶:

La materialità del mondo e la sua complessità (la multiplessità della materia, che viene rispecchiata nella molteplicità di voci che ha sempre caratterizzato l'opera di Pynchon, e che compare ancora una volta in modo prominente in *Mason & Dixon*) è l'anello di congiunzione tra i molti accenni alla teoria del caos e la teoria della complessità presenti nel romanzo; una matrice scientifica che sembra aver vinto sulle più negative visioni del decadimento entropico nell'opera di Pynchon..⁶⁷

Quanto appena detto si applica anche alla struttura morfologica del romanzo, che è immerso in un campo di tensione tra due poli opposti e

⁶⁴ Ivi, p. 523.

⁶⁵ G. Alfano, "La traccia ustoria delle stelle. Una lettura di *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon", cit., p. 126.

⁶⁶ Il modello scientifico più adatto a descrivere l'imprevedibile realtà fenomenologica è la cosiddetta teoria del caos o della complessità, di cui nel romanzo è riscontrabile più di una traccia: «[...] some Beaver, miles upstream from here, moves a single Pebble, - suddenly, down here, everything's changed! The creek's a mile away, running through the Horse Barn! Acres of Forest no longer exist! And that Beaver don't even know what he's done!» *Mason & Dixon*, p. 364. Secondo tale paradigma scientifico, comunque, il caos non è visto in senso negativo, ma piuttosto come un ordine temporaneo, in equilibrio precario tra forma e non-forma. Contrariamente all'entropia, che è una condizione di stasi, il caos rinvia a una condizione dinamica.

⁶⁷ H. Berressem, "'Draw the Line, Hit the Spot': iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*", cit., p. 176.

complementari: da un lato, una cornice cerca di imporre una forma al materiale grezzo della storia; dall'altro, la materia narrativa si ribella a tale imposizione.

Sul piano meta-letterario, il percorso reale della linea Mason-Dixon riflette la direzione lungo cui procede il racconto. Mentre la dirittura ideale della linea si piega davanti alle irregolarità e alle asperità del suolo, e la spedizione è costretta a confrontarsi con burroni, dirupi, incidenti di percorso ed errori di calcolo che ne rallentano la marcia, il *plot* prosegue per centinaia di pagine con un lento andamento zigzagante: non segue un percorso lineare, ma al contrario si sfrangia, si attorciglia, si avvolge su se stesso. Infatti, il resoconto della spedizione, narrato in retrospettiva dall'«Untrustworthy Remembrancer»⁶⁸ Rev. Cherrycoke, è intercalato, come nella letteratura picaresca, da una serie di racconti e aneddoti, inseriti di volta in volta da Cherrycoke o dagli altri astanti. Queste storie svolgono la funzione di rallentare il ritmo narrativo, suggerendo la lentezza e la difficoltà con cui gli astronomi si muovono nello spazio americano: «In effetti», osserva Berressem, «la descrizione del viaggio di Mason e Dixon diviene una rappresentazione al rallentatore dell'incisione traumatica. L'atemporalità di questa incisione viene assunta nei movimenti ripetitivi del libro, che vanno da locanda a locanda, come anche nell'involuzione delle storie che s'attorcigliano attorno alla linea (non solo quella narrativa)».⁶⁹

In Pynchon la strada offre sempre l'opportunità di un incontro imprevisto, di un contatto umano, o di uno scambio di battute; certamente, il viaggio degli inglesi è rallentato dalla natura impervia del suolo e dai

⁶⁸ *Mason & Dixon*, p. 8.

⁶⁹ H. Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, cit., p. 166.

misteri del firmamento, ma è anche arricchito e reso più interessante dai racconti delle persone incrociate lungo il cammino,⁷⁰ o dalle serate trascorse nelle taverne che spuntano come funghi ai lati della Vista.⁷¹ Luoghi, questi, dove ci si incontra per discutere di politica; o magari per ascoltare racconti e leggende della prateria, utili a esorcizzare il senso di solitudine che la «Prairie of desperate Immensity»⁷² comunica ai viandanti.⁷³

I.7) Contro-spazi e contro-storie

Secondo Pynchon, scienza e tecnica hanno certamente migliorato molti aspetti della nostra esistenza, ma hanno finito per de-sacralizzare e de-finzionalizzare il mondo⁷⁴. Le leggende, i miti, le credenze popolari che

⁷⁰ Secondo Tony Tanner: «*Mason & Dixon* is Pynchon's Road-novel». T. Tanner, "'The Rubbish-Tip for Subjunctive Hopes': Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*", cit., p. 226. Anche un lontano antenato di Slothrop (William, ispirato a un avo dello stesso Pynchon), personaggio di *Gravity's Rainbow*, nel 1634-5 aveva gioito delle occasioni d'incontro offertegli dal continente nordamericano: «He enjoyed the road, the mobility, the chance encounters of the day – Indians, trappers, wenches, hill people». *Gravity's Rainbow*, cit, p. 564.

⁷¹ «Not all Roads lead to Philadelphia. Chesapeake means as much, and often more, to the Black Inhabitants as Philadelphia, - so Roads here seldom run in the same sense as the West Line, but rather athwart it, coming from Chesapeake, and going on, to the North and the West. Soon, lesser roads, linking farms and closer Markets, begin to feed into these Line-crossing roads, - before long, on one or more of the Corners so defin'd, a Tavern will appear. It is thus, in the Back-Country, evident to all, however unschool'd in Euclid, that each time the Visto crosses a Road, there's sure to be an Oasis but a few miles north or south». *Mason & Dixon*, p. 484; «The first structure to go up would be a Tavern, - the second, another Tavern». *Ivi*, p. 650.

⁷² *Ivi*, p. 361.

⁷³ Si pensi alla chiesa in *Gravity's Rainbow*, o al bar ai margini dell'autostrada in *The Crying of Lot 49*, o a tanti altri posti presenti nella narrativa di Pynchon. Lo scrittore ama tutti quei luoghi in cui le barriere sociali sembrano cadere temporaneamente, e dove ci si scopre parte della stessa umanità.

⁷⁴ Secondo Berressem: «Culturalmente, il principale pericolo del calcolo differenziale è che esso consente e sottostà all'operazionalizzazione e alla *capitalizzazione* del mondo, e che per questo esso produce il suo "disincanto" e la sua de-finzionalizzazione». H.

trovavano rifugio in America sono stati scartati dalla macchina del progresso, relegati ai margini del discorso ufficiale, ed infine cancellati dalle mappe.⁷⁵ Così, purtroppo, nell'America 'reale' fondata su calcolo e profitto, luogo coniugato al «dreamless Indicative»,⁷⁶ dove ogni ambiguità è ormai ridotta a certezza, non c'è più posto per il mistero.

In *Mason & Dixon* Cherrycoke commenta, in un paio di occasioni, l'operazione di de-sacralizzazione che il razionalismo illuminista sta compiendo nei confronti dello spazio americano:

These times are unfriendly toward Worlds alternative to this one. Royal Society members and French Encyclopaedists are in the Chariot, availing themselves whilst they may of any occasion to preach the Gospels of Reason, denouncing all that once was Magic, though too often in smirking tropes upon the Church of Rome, - visitations, bleeding statues, medical impossibilities, - no, no, far too foreign. One may be allowed an occasional Cock Lane Ghost, - otherwise, for any more in that Article, one must turn to Gothick Fictions, folded acceptably between the covers of Books.

This Age sees a corruption and disabling of the ancient Magick. Projectors, Brokers of Capital, Insuranciers, Peddlers upon the global Scale, Enterprisers and Quacks, - these are the last poor fallen and fleckless inheritors of a Knowledge they can never use, but

Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, cit., p. 182. Lo vedremo anche a proposito di *Gravity's Rainbow*.

⁷⁵ Osserva Stephen Baker: «In part, *Mason & Dixon* dramatises the deceptions and self-deceptions of modern, enlightened rationality. As with the postmodern critique of modernity, Pynchon's portrayal of the Age of Enlightenment suggests less that scientific rationality has replaced or superseded all other forms of thought or belief, than that its status as an autonomous and unsullied mode of thought is an illusion, an expedient pretence. Irrational superstition is here presented as the negative truth of rational discourse». S. Baker, *The Fiction of Postmodernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, p. 132.

⁷⁶ *Mason & Dixon*, p. 677.

in the service of Greed. The coming Rebellion is theirs, - Franklin, and that Lot, - and Heaven help the rest of us, if they prevail.⁷⁷

A questo proposito, uno dei compiti della narrativa, secondo Pynchon, è di ri-sacralizzare il mondo, trasfigurandolo attraverso la lente deformante del grottesco e del fantastico. Ecco spiegata la presenza strategica di anatre meccaniche e cani parlanti (oltre a una lunga serie di creature fantastiche e di eventi misteriosi ed insoliti) nell'Età della Ragione descritta in *Mason & Dixon*: in un mondo dove tutto è spiegato e spiegabile, dove tutte le strade sono già state percorse e nulla più è lasciato al caso, la funzione della letteratura è di ritagliare un piccolo spazio di sopravvivenza per il sogno e l'immaginazione. Pertanto, fin dall'inizio il testo ci rende avvertiti di come Mason e Dixon si muovano in «the Age of Reason and the Talking Dog»,⁷⁸ ovvero in uno spazio narrativo in cui scienza e magia coesistono confondendosi.⁷⁹

Ai margini della linea, ossia al di fuori dei territori cartografati, lo scrittore inserisce una serie di contro-spazi che sfuggono alle leggi della fisica classica; anomalie topografiche in cui regnano il sogno, il favolistico, il miracoloso. Gli esempi sono numerosi: il soggiorno di Mason nel Vulnus cronologico («chronologick Wound»⁸⁰) compreso tra il 2 ed il 14 giugno 1752 (ovvero, gli undici giorni saltati nel passaggio tra il calendario

⁷⁷ *Ivi*, pp. 359 e 487-8.

⁷⁸ *Ivi*, p. 22.

⁷⁹ Anche in *Gravity's Rainbow* troviamo un *mix* analogo tra scienza e magia, logica newtoniana e immaginario favoloso. Analogamente all'America del Settecento, la Zona è uno spazio anarchico e de-territorializzato privo di mappe, una *terra incognita* che il potere («The Metropolis of British Reason». *Ivi*, p. 559) cerca di plasmare a propria immagine e somiglianza attraverso una sistematica «conscription and assimilation of all variables – or possibilities». Cf. A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 243.

⁸⁰ *Mason & Dixon*, p. 555.

Giuliano e quello Gregoriano), dove l'astronomo si imbatte in una colonia persa nel vortice del Tempo (e che considera tale spazio-tempo un rifugio «that may allow us, if only for a moment, to pretend Life undamaged again»⁸¹); il viaggio di Dixon nella pacifica Terra Cava, in cui «everyone is pointed at everyone else, - ev'rybody's axes converge, - forc'd at least thus to acknowledge one another, - an entirely different set of rules for how to behave»,⁸² e dove il topografo può ascoltare il racconto del primo omicidio americano, il “peccato originale” che causò la rovina di «Vineland the Good», la Buona Terra dei Vigneti;⁸³ il Cuneo di terra («the Wedge», o «the Delaware Triangle») situato all'estremità nord-orientale del Maryland, «a small geographick Anomaly»⁸⁴ non segnata sulle mappe, e pertanto, come la Zona di *Gravity's Rainbow*, temporaneamente al di fuori di qualunque giurisdizione («an Unseen World, beyond Resolution, of transactions never recorded»)⁸⁵. Proprio il Triangolo del Delaware, che non

⁸¹ *Ivi*.

⁸² *Ivi*, p. 741.

⁸³ Questa topografia ricorda il paese di Vheissu visitato dal vecchio Godolphin in V.; luogo che a sua volta riecheggia le *Adventures of Gordon Pym* di E. A. Poe. Così Berressem spiega l'importanza di questi due episodi nell'economia del romanzo: «Entrambi i viaggi promettono fughe, una dal tempo cronologico e l'altra dallo spazio del mondo spezzato. Come vere utopie, comunque, entrambi i paesi non si trovano in nessun luogo. Sono fantasmi, e pertanto costrutti tardivi, che tentano di compensare, in una “dimensione immaginaria”, una perdita più originaria». H. Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, cit., p. 175. Anche nel finale di *Vineland*, ancora di Pynchon, troviamo uno spazio simile: la terra degli Yurok, “territorio dello spirito” nascosto nei boschi della California settentrionale, immerso in un silenzio pre-colombiano ben lontano dal *rumore bianco* della civiltà delle immagini. Vi trovano rifugio gli ultimi sognatori, ansiosi di ristabilire un contatto più diretto con la natura.

⁸⁴ *Mason & Dixon*, p. 470.

⁸⁵ *Ivi*, p. 469. Secondo Alan Bilton: «This mythical space, beyond the grip of the commercial, the represented, or carefully precalculated, acts as a kind of fictional ideal in the novel: the West as possibility; unmarked land». A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 244. Oltre ai numerosi altri esempi di spazi assurdi (castelli, carrozze, musei, caverne, il Paese dei vegetali giganti, ecc...), il romanzo è pieno di creature fantastiche, tra cui un'anitra meccanica, gnomi e folletti che vivono negli alberi, un Golem, un indiano luminoso, persino un *castoro* mannaro!

si lascia misurare dagli strumenti dei topografi, incarna tutti quei luoghi in cui la fisica newtoniana non riesce a mettere radici. Qui trovano rifugio «all those whose Wish, hardly uncommon in this Era of fluid Identity, is not to reside anywhere»,⁸⁶ ossia coloro che sono relegati ai margini delle mappe ufficiali:

Yet there remains to the Wedge an Unseen World, beyond Resolution, of transactions never recorded, - upon Creeksides and beneath Hedges, in Barns, Lofts, and Spring-houses, in the long Summer Maize fields, where one may be lost within minutes of entering the vast unforgiving Thickets of Stalks, - indeed, all manner of secret paths and clearings and alcoves are defin'd, - push'd over or stamp'd into being, roofless as Ruins, for but a few fugitive weeks of lull before autumnal responsibilities come again looming. The sun burns, the gravid short Forests beckon. The Soil, when enough is reveal'd, becomes another sand Arena. Anybody may be in there, from clandestine lovers to smugglers of weapons, some hawking contraband, - buckles, locketts, tea, laces from France, - some marking off "Lots" for use in some future piece of Land-Jobbery. Insect pests are almost intimidated into leaving, but sooner or later come back.⁸⁷

Inoltre, miti e leggende, ormai esclusi dalla ragione e dal calcolo, si raccolgono in questa «sacca di congiuntivo nel progetto di dichiarazione», secondo la felice definizione di Berressem,⁸⁸ che assurge a vero e proprio serbatoio di storie fantastiche:

Anything may be hiding in there, more than your Herodotus, aye nor immortal Munchausen, might ever have dreamt. The Fountain of Youth, the Seven Cities of Gold, the Other Eden, the Canyons of black Obsidion, the eight Immortals, the Victory over

⁸⁶ *Mason & Dixon*, p. 469.

⁸⁷ *Ivi*, p. 470.

⁸⁸ H. Berressem, "'Draw the Line, Hit the Spot': iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*", cit., p. 172.

Death, the Defeat of the Wrathful Deities? Histories ever Secret. Lands whose Surveys will never be tied into any made here....⁸⁹

A questi numerosi esempi bisogna aggiungerne un ultimo: la contro-narrazione storica che inizia nel capitolo 73. *Mason & Dixon* aderisce perfettamente al modello di romanzo storico postmoderno formulato da Linda Hutcheon. Con il termine «historiographic metafiction» la studiosa intende un tipo di «fiction that, by flouting historical verisimilitude in various ways, including deliberate anachronism, invites critical scrutiny of the epistemological bases of historical reconstruction».⁹⁰ Per fare ciò, bisogna interrogare la storia ufficiale con gli strumenti di cui dispone il romanziere, così da mettere in evidenza le zone d'ombra del discorso storiografico. Pynchon, dal canto suo, mostra «a preference for fecund disorder above sterile logic, fancy over history, confabulation above the official account».⁹¹

Berressem interpreta il tracciato come una linea linguistica, che «cambia il significato della frase tellurica dal congiuntivo e condizionale al dichiarativo e fattuale (cioè ad un'ordinata semplicità)».⁹² In altre parole, compito della linea è ridurre a un numero limitato le infinite possibilità

⁸⁹ *Mason & Dixon*, p. 345. Nei pressi del Cuneo gli astronomi si imbattono anche in un'anomalia magnetica che, come il famigerato Triangolo delle Bermude, fa impazzire gli aghi delle bussole: «Nearby, withal, is Iron Hill, a famous and semi-magical Magnetick Anomaly, known to Elf Communities near and far, into which riskers of other peoples' Capital have been itching for years to dig, - but being reluctant to reward more than one set of Provincial Officials at a time, are waiting until the legal status of the Wedge becomes clear. Is it part of Pennsylvania? Maryland? Or of the new entity "Delaware"? - which on paper at least belongs to Pennsylvania, William Penn's having leas'd it from the Duke for a term of ten thousand years, - tho' it has enjoy'd, for fifty of these, its own Legislature and Executive Council». *Ivi*, p. 470.

⁹⁰ Cit. in B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 47.

⁹¹ A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 244.

⁹² H. Berressem, «"Draw the Line, Hit the Spot": iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*», cit., p. 162.

narrative offerte dallo spazio. Prima di approdare in America, Mason riflette su quest'ultimo punto:

As if...there were no single Destiny,” puzzles Mason, “but rather a choice among a great many possible ones, their number steadily diminishing each time a Choice be made, till at last ‘reduc’d,’ to the events that do happen to us, as we pass among’em, thro’ Time unredeemable, – much as a Lens, indeed, may receive all the Light from some vast celestial Field of View, and reduce it to a single Point”.⁹³

Ciò significa che, nell’attraversare l’America a-storica (sospesa in un eterno presente privo di segni e iscrizioni), la linea costruisce un racconto dello spazio scelto tra i tanti possibili, avviando così un percorso storico «unredeemable», che non è più possibile invertire.⁹⁴

Almeno sul piano della finzione, però, Pynchon può opporre un «contrappeso utopico alla storia lineare e al controllo», ossia «il momento molteplice, differentemente “atemporale” nella sua pura complessità e potenzialità».⁹⁵ In altre parole, egli arricchisce la narrazione di «subjunctive

⁹³ *Mason & Dixon*, p. 45.

⁹⁴ Sono più di quarant’anni che Pynchon riflette, a volte con accenti apocalittici, altre volte in modo più ironico e leggero, sempre comunque in maniera estremamente lucida, sulle scelte compiute dall’America nei momenti di crisi. Sia nel periodo pre-rivoluzionario in cui è ambientato *Mason & Dixon*, che durante gli anni Sessanta del Novecento descritti in *The Crying of Lot 49* e *Vineland*, l’America era, nelle parole di Tony Tanner, «the place where all the old certainties – religious, political, territorial – were breaking up, and anything began to seem possible as the country was preparing to shake itself free of England, and to expand into the then seemingly infinite and boundless west». T. Tanner, T. Tanner, “‘The Rubbish-Tip for Subjunctive Hopes’: Thomas Pynchon’s *Mason & Dixon*”, cit., p. 223.

⁹⁵ H. Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, cit., p. 184.

spaces of nonrealized possibilities»,⁹⁶ inserendo micro-storie alternative, come la contro-storia che inizia nel capitolo 73.⁹⁷

Lì, una volta compiuta la loro missione, gli scienziati vorrebbero proseguire verso Ovest, oltre la catena montuosa degli Allegheny, ma ben presto giungono davanti a un sentiero sacro ai nativi e, persuasi dalla guida, decidono di tornare indietro per evitare di scatenare una guerra. Pynchon, però, non resiste alla tentazione di farli proseguire oltre quel limite, sebbene in un racconto immaginario, una sorta di contro-narrazione racchiusa in una doppia cornice. Così, per alcuni capitoli scopriamo cosa sarebbe successo nel caso in cui la coppia di amici avesse deciso di proseguire verso Ovest oltrepassando il sentiero indiano. In questo contro-spazio veniamo a conoscenza di altri, futuri possibili cui l'America sarebbe potuta andare incontro se avesse compiuto scelte diverse: gli astronomi

⁹⁶ B. McHale, "Mason & Dixon in the Zone, or, A Brief Poetics of Pynchon-Space", cit., p.49.

⁹⁷ Dal canto suo, il narratore definisce la propria visione della storia in questi termini: «Facts are but the Play-things of lawyers. [...] History is not Chronology, [...] not a Chain of single Links, [...] rather, a great disorderly Tangle of Lines, [...] vanishing into the Mnemonic Deep, with only their Destination in common». *Mason & Dixon*, p. 349. Da un lato, quindi, la storia è caotica e disordinata, e non possiede una trama lineare; dall'altro, il Rev. Cherrycoke intravede un disegno dietro tale apparente confusione: i rivoli del fiume della storia finiscono per confluire in un'unica corrente narrativa. Forte di una fede incrollabile, il narratore si comporta come un puritano del Seicento, scorrendo un *pattern* di significati nella *wilderness* della storia. Nello stesso capitolo 35 si riflette anche sul rapporto tra storia e romanzo; i romanzi sono definiti «irresponsible narratives, that will not distinguish between fact and fancy». *Ivi*, p. 351 (naturalmente si allude al celebre capitolo del *Don Quijote* in cui si disquisisce sulla natura dei romanzi cavallereschi). Subito dopo, però, il narratore avverte che: «Who claims Truth, Truth abandons. History is hir'd, or coerc'd, only in Interests that must ever prove base. She is too innocent, to be left within the reach of anyone in Power, - who need but touch her, and all her Credit is in the instant vanish'd, as if it had never been. She needs rather to be tended lovingly and honorably by fabulists and counterfeiterers, Ballad-Mongers and Cranks of ev'ry Radius, Masters of Disguise to provide her the Costume, Toilette, and Bearing, and Speech nimble enough to keep her beyond the Desires, or even the Curiosity, of Governments». *Ivi*, p. 350. Sembra quasi che Cherrycoke abbia letto i saggi scritti due secoli dopo da Robert Scholes e Linda Hutcheon.

entrano in uno spazio narrativo impossibile, dove coesistono realtà incongrue, e dove si imbattono in una serie di “Americhe” alternative.

I.8) Dalle linee ai muri

Oltre alla regola e al controllo, la linea porta con sé anche altre conseguenze, di cui dovranno farsi carico le generazioni future. Infatti, segnerà «l’inizio dei conflitti interni e delle guerre che accompagneranno la storia dell’espansione della nazione verso Ovest».⁹⁸ Afferma Zhang, un personaggio del romanzo:

It acts as a Conduit for what we call *Sha*, or, as they say in Spanish California, Bad Energy.- Imagine a Wind, a truly ill wind, bringing failure, poverty, disgrace, betrayal, - every kind of bad luck there is, - all blowing through, night and day, with many times the force of the worst storm you were ever in.⁹⁹

Secondo Zhang, le linee ortogonali non rispettano i contorni naturali del paesaggio. Al contrario, infliggono una profonda ferita alla Terra, che lui considera un’entità organica:

Ev’rywhere else on earth, Boundaries follow Nature, - coast-lines, ridge-tops, river-banks, - so honoring the Dragon or *Shan* within, from which Land-Scape ever takes its form. To mark a right Line upon the Earth is to inflict upon the Dragon’s very Flesh, a sword-slash, a long, perfect scar, impossible for any who live out here the year’ round to see as other than hateful Assault. How can it pass unanswer’d?¹⁰⁰

⁹⁸ H. Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, cit., p. 159.

⁹⁹ *Mason & Dixon*, p. 542.

¹⁰⁰ La dirittura della linea viene fatta risalire alla «Ortholatry of the Roman Empire [...] that deprav’d worship of right Lines, intersecting at right Angles, which at last reduc’d to the brute simplicity of the Cross upon Calvary» *Ivi*, p. 522. La differenza tra la linea e

In senso metaforico, riflette Berressem, «la linea viene vista come un traumatico ferimento del corpo dell’America. È in particolare la dirittura del tracciato e il suo disprezzo per i contorni naturali che definisce la linea come un’incisione praticata dal bisturi della razionalità umana».¹⁰¹ Ecco perché, di volta in volta, è definita «Agent of Darkness», «Avenue of Ruin», o «conduit for Evil».¹⁰² La sua dirittura porterà scompiglio e divisioni tra le genti:

[...] nothing will produce Bad History more directly nor brutally, than drawing a Line, in particular a Right Line, the very Shape of Contempt, through the midst of a People, - to create such a Distinction betwixt ‘em, - ‘tis the first stroke. – All else will follow as if predestin’d, unto War and Devastation.¹⁰³

la terra è analoga a quella esistente tra «Blade» e «Body», ovvero tra «the aggressive exactitude of one, the helpless indeterminacy of the other». *Ivi*, p. 545. Haligast, un personaggio del romanzo, collega «Geometry and Slaughter!» *Ivi*, p. 551.

¹⁰¹ H. Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, cit., p. 158.

¹⁰² *Mason & Dixon*, p. 615, 679 e 701. «Guineas, Mason, Pistoles, and Spanish Dollars, splendorously Vomited from Pluto’s own Gut! Without End! All generated from thah’ one Line...?». *Ivi*, p. 701.

¹⁰³ *Ivi*, p. 615. La linea tracciata dagli astronomi rinvia al passo della Genesi dove si racconta della separazione del cielo dalle acque; nella lettura di Saussure (poi ripresa ed aggiornata da Lacan) tale divisione equivale, in termini linguistici, alla distinzione tra significato e significante, e quindi alla nascita ufficiale del linguaggio verbale. Osserva Berressem: «La linea è anche metafora della separazione tra il trascendentale regno celeste e quello della terra, e tale divisione ontologica nel creato si riflette nella coppia oppositiva e complementare di Mason (astronomo) e Dixon (topografo)». H. Berressem, “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, p. 159. Inoltre, quell’atto divino, come afferma il narratore, segna l’inizio della storia del mondo, che da quel momento in poi è sempre stata una questione di suddivisioni: «It goes back [...] to the second Day of Creation, when ‘G-d made the Firmament, and divided the Waters which were under the Firmament, from the Waters which were above the Firmament,’ – thus the first Boundary Line. All else after that, in all History, is but Sub-Division». *Mason & Dixon*, pp. 360-1.

Pynchon allude alla Guerra Civile: di lì a un secolo, infatti, la linea Mason-Dixon segnerà il confine tra il Nord abolizionista e il Sud schiavista. È tragicamente ironico che un segno astratto, tracciato «through the heart of the Wilderness», «in order to separate two proprietorships»,¹⁰⁴ finisca col marcare una divisione interna alla nazione stessa. È come se il «bisturi» di cui parla Berressem abbia inciso troppo in profondità, lasciando una cicatrice indelebile sull'anima del Paese.

Lo scrittore sembra avvertirci che il semplice atto di tracciare una linea su una mappa può avere delle conseguenze imprevedibili.¹⁰⁵ Come osserva Dixon, delle innocue «Lines of Ink» prima o poi possono trasformarsi in «Fences of Stone».¹⁰⁶ In altre parole, un'astrazione geometrica, come una linea di confine, può acquisire, nel tempo, la granitica consistenza di un muro. Ma neppure lui è in grado di comprendere fino in fondo il portato simbolico della missione: simili a moderni Rosencrantz e Guildenstern, Mason e Dixon sono marionette in un gioco più grande di loro, intrappolati in un meccanismo messo in moto da forze storiche al di là della loro comprensione.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 8.

¹⁰⁵ Un esempio di ciò è offerto da Geoff King: «The war in Vietnam was justified in terms of an arbitrary frontier line, the 17th parallel, which the United States claimed to be defending as a border between north and south», concludendo: «This is another example of the arbitrary line on the map that comes to have a decisive and in this case devastating impact on reality». G. King, *Mapping Reality*, cit., p. 124.

¹⁰⁶ *Mason & Dixon*, p. 587.

¹⁰⁷ In molti punti del romanzo viene sottolineata l'incapacità da parte dei due inglesi di comprendere le forze storiche che dirigono i loro spostamenti: «He has certainly, and more than once, too, dreamt himself upon a dark Mission whose details he can never quite remember, feeling in the grip of Forces no one will tell him of, serving Interests invisible». *Ivi*, p. 394; «The ancient matter of the *Seahorse* must ever prevent us from Resigning. We've no choice, but to go on with it, as far as we may». *Ivi*, p. 479; «Bystanders. Background. Stage-Managers of that perilous Flux, - little more». *Ivi*, p. 545; «Two Clients wish'd to have a Visto for one of their Boundaries. Here we are. What other reason should we be together for?». *Ivi*, p. 666. Si osservi che nel romanzo

Prestiamo attenzione invece alle parole con cui un ben più lungimirante Padre Zarpazo si rivolge a un gruppo di studenti:

“The Model,” the Wolf of Jesus addressing a roomful of students, “is Imprisonment. Walls are to be the Future. Unlike those of the Antichrist Chinese, these will follow right Lines. The World grows restless, - Faith is no longer willingly bestow’d upon Authority, either religious or secular. What Pity. If we may not have Love, we will accept Consent, - if we may not obtain Consent, we will build Walls. As a Wall, projected upon the Earth’s Surface, becomes a right Line, so shall we find that we may shape, with arrangements of such Lines, all we may need, be it in a Crofter’s hut or a great Mother-City, - Rules of Precedence, Routes of Approach, Lines of Sight, Flows of Power”.¹⁰⁸

I muri di cui parla il Lupo di Gesù rappresentano un ironico rovescio della frontiera. Il suo ragionamento apre inquietanti squarci sul futuro, anche perché nel suo discorso Padre Zarpazo non si riferisce esclusivamente a muri materiali. Al contrario, egli allude soprattutto a un’altra tipologia, ancora più perniciosa, costituita da muri invisibili, metaforici, ma non per questo meno solidi di quelli veri: tutte le divisioni ideologiche, economiche e sociali erette dal potere politico o dal mercato per stabilire i confini del loro territorio, escludendo al tempo stesso tutto ciò (uomini, idee, stili di vita, visioni del mondo) che non rientra nel discorso egemonico.

non esiste alcun punto di vista trascendente. Neppure il narratore ha una visione chiara degli eventi, essendo il suo punto di vista come ‘schiacciato’ sullo spazio.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 522.

II. Le forme dello spazio postmoderno in *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon e in *Underworld* (1997) di Don DeLillo

II.1) *Gravity's Rainbow* e la nascita dello spazio postmoderno

Nel suo influente studio sulla narrativa postmoderna, Brian McHale riflette su un'osservazione dello scrittore Steve Katz:

Contemporary writing, says Steve Katz, "has to echo in its form the shape of American experience, the discontinuous drama, all climax, all boring intermissions in the lobbies of theaters built on the flight decks of exploding 747s." "To echo in its form": postmodernist fiction turns out to be mimetic after all, but this imitation of reality is accomplished not so much at the level of its content, which is often manifestly un- or anti-realistic, as at the level of form. "The shape of American experience, the discontinuous drama": what postmodernist fiction imitates, the object of its mimesis, is the pluralistic and anarchist ontological landscape of advanced industrial cultures – and not only in the United States. "All boring intermissions": one of the features of this ontological landscape is its permeation by secondary realities, especially mass-media fictions, and one of the most typical experiences of members of this culture is that of the transition from one of these fictional worlds to the paramount reality of everyday life, or from paramount reality to fiction. [...] So postmodernist fiction does hold the mirror up to reality; but that reality, now more than ever before, is plural.¹⁰⁹

È proprio ciò che accade in *Gravity's Rainbow*, che cerca di riprodurre il nuovo spazio globale nella propria forma, adoperando alcune strategie retoriche che trasmettono al lettore l'incertezza vissuta dal personaggio nel muoversi in un universo semantico ambiguo e labirintico. Sotto tale

¹⁰⁹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 38-39.

aspetto, la *fiction* postmoderna è mimetica, perché riflette nella propria forma il paesaggio plurale del tardo-capitalismo. In altre parole, Pynchon cerca di rappresentare anche sul piano morfologico l'incerto statuto dello spazio postmoderno, tanto nel costruire una narrazione ipertrofica e labirintica quanto nell'adoperare un linguaggio opaco, nervoso, discontinuo, che nella propria complessa articolazione sembra riprodurre la forma dei discorsi attraverso i quali possiamo accedere problematicamente alla realtà empirica. Nell'intervista raccolta da McHale, Katz parla di «ontological landscape»: ebbene, come avremo modo di vedere, l'universo narrativo in cui si muovono i personaggi del romanzo riflette tanto un'incertezza epistemologica quanto un'instabilità ontologica tipicamente postmoderna¹¹⁰.

Per rappresentare il passaggio tra la modernità e la postmodernità, Pynchon trasfigura lo spazio geografico della Germania occupata dalle forze alleate, facendone una metafora del nuovo mondo nato dalle ceneri della guerra¹¹¹ quando, nelle parole di Tony Tanner, «a new transpolitical

¹¹⁰ McHale distingue tra una dominante epistemologica, che possiamo riscontrare nella narrativa modernista (si pensi, ad esempio, ad *Absalom! Absalom!* di William Faulkner) e nella *detective fiction*, ed una dominante ontologica, osservabile nei romanzi postmoderni. Se nel primo caso il personaggio, e con esso il lettore, si chiede come interpretare il testo-mondo (e quindi il romanzo riflette i problemi di accessibilità, affidabilità e limitatezza della conoscenza del personaggio-lettore), nell'altro egli si interroga piuttosto sullo statuto ontologico del mondo in cui si trova. *Ivi*, pp. 8-11.

¹¹¹ «[...] never a clear sense of nationality anywhere, nor even of belligerent sides, only the War, a single damaged landscape». *Gravity's Rainbow*, p. 261. La geografia del romanzo è vastissima, e va dall'East End londinese alla Zona berlinese, fino (con uno slittamento temporale, nel finale) all'America di Nixon. Naturalmente, Pynchon dedica più tempo alla descrizione di quei luoghi paradigmatici che meglio di altri rappresentano la portata e la complessità del momento storico. La Londra devastata dalle bombe tedesche, dove si svolge la prima parte del romanzo, ne fornisce un esempio. Oltre ad essere «the outward and visible sign of a culture based on analysis and commerce», l'East End londinese, distrutto dai bombardamenti, è uno spazio privo di connotazioni geografiche e, soprattutto, storiche: «London's historical dimension has

order began to emerge out of the ruins of old orders that could no longer maintain themselves». «The Zone», continua lo studioso, «thus points to the emergent conditions of postwar life, marked by a constant shifting of boundaries, creation of more fluid identities, and eruption of new sciences, technologies, opportunities, dangers, and experiences for which the term “postmodern” is now commonly used».¹¹²

Questo spazio globale, virtualmente polifonico, è dominato dai cartelli industriali¹¹³, che cercano di imbrigliarne le voci in un discorso omogeneo

been erased by the war and the city has lost its identity [and] historical forms of urbanism have been reduced to seemingly timeless image of decay and death». G. Costigliola, “Rubbish, Rubble, Ruins: The Allegorical in *Gravity’s Rainbow*”, in G. Nocera (a cura di), *America Today: Highways and Labyrinths*, cit., p. 560. La descrizione di Londra offerta dal testo accoglie accenti dickensiani e conradiani: «It was one of those great afternoons in London: the yellow sun being teased apart by a thousand chimneys breathing, fawning upward without shame. The smoke is more than the day’s breath, more than dark strength – it is an imperial presence that lives and moves. People were crossing the street and squares, going everywhere. Busses were grinding off, hundreds of them, down the long concrete viaducts smeared with years’ pitiless use and no pleasure, into haze-gray, grease-black, red lead and pale aluminum, between scrap heaps that towered high as blocks of flats, down side-shoving curves into roads clogged with Army convoys, other tall busses and canvas lorries, bicycles and cars, everyone here with different destinations and beginnings, all flowing, hitching now and then, over it all the enormous gas ruin of the sun among the smokestacks, the barrage balloons, power lines and chimneys brown as aging indoor wood, brown growing deeper, approaching black through an instant – perhaps the true turn of the sunset – that is wine to you, wine and comfort». *Gravity’s Rainbow*, p. 27.

¹¹² T. Tanner, *Thomas Pynchon*, New York, Methuen, 1982, p. 75. «The Nationalities are on the move. It is a great frontierless streaming out here». *Gravity’s Rainbow*, p. 558. «So the populations move, across the open meadow, limping, marching, shuffling, carried, hauling along the detritus of an order, a European and bourgeois order they don’t even yet know is destroyed forever». *Ivi*, p. 560.

¹¹³ Per Pynchon, soprattutto, è il mercato il vero agente della storia, la volontà primaria nascosta dietro la retorica del progresso: «It serves as spectacle, as diversion from the real movements of the War. It provides raw material to be recorded into History, so that children may be taught History as sequences of violence, battle after battle, and be more prepared for the adult world. [...] The true war is a celebration of markets. [...] So, Jews are negotiable. Every bit as negotiable as cigarettes, cunt, or Hershey bars». *Gravity’s Rainbow*, p. 107. Nell’universo paranoico del romanzo la tecnologia è la principale alleata del mercato; la guerra, addirittura, viene vista paradossalmente come un laboratorio di ricerca e sviluppo per la tecnologia: «This War was never political at all, the politics was all theatre, all just to keep the people distracted...secretly, it was

e livellante. Come infatti osserva Steven Kellner, «Pynchon describes the rise of a nascent form of global capitalism based on a military-industrial complex, new technologies, a proliferation of consumer goods and services, information and entertainment, bureaucracy, and expanding systems of power and social control»¹¹⁴, che rappresentano i tratti distintivi del nuovo ordine globale (anglo-americano) che governa lo spazio postmoderno. Anche lo spazio utopico della Zona, inizialmente un territorio aperto come l'America di *Mason & Dixon*, diventerà un sistema integrato.

II.2) Un mondo fuori di sesto

Gravity's Rainbow si apre con un suono, un grido prolungato che scuote il cielo:

A SCREAMING COMES ACROSS THE SKY. It has happened before, but there is nothing to compare to it now.

It is too late. The Evacuation still proceeds, but it's all theatre. There are no lights inside the cars. No light anywhere. Above him lift girders old as an iron queen, and glass somewhere far above that would let the light of day through. But it's night. He's afraid of the way the glass will fall – soon – it will be a spectacle: the fall of a crystal

being dictated instead by the needs of technology...by a conspiracy between human beings and techniques, by something that needed the energy-burst of war...». *Ivi*, p. 530. Il romanzo è pieno di riferimenti all'estensione globale delle multinazionali: «Shell, with no real country, no side in any war, no specific face or heritage». *Ivi*, p. 246; «Our little chemical cartel is the model for the very structure of nations». *Ivi*, p. 354; «Is your IG to be *the very model of nations?*». *Ivi*, p. 575; «A rocket-cartel. A structure cutting across every agency human and paper that ever touched it». *Ivi*, p. 576; «Oh, a State begins to take form in the stateless German night, a State that spans oceans and surface politics, sovereign as the international or the Church of Rome, and the Rocket is its soul». *Ivi*. La tecnologia è l'anima del mercato globale.

¹¹⁴ S. Kellner, "Thomas Pynchon and the Advent of Postmodernity", in S. Kellner, S. Best (eds.), *The Postmodern Adventure. Science, Technology and Cultural Studies in the Third Millennium*, London, The Guilford Press, 2001, p. 29.

palace. But coming down in total blackout, without one glint of light, only great invisible crashing ¹¹⁵.

La scena si svolge a Londra, negli ultimi mesi del secondo conflitto mondiale, durante un bombardamento. L'Inghilterra sta attraversando il momento più difficile del conflitto: l'East End è il bersaglio quotidiano delle V-2 tedesche, con cui la Germania nazista cerca di piegare la resistenza degli alleati.

Il suono del razzo è seguito dal fracasso di vetri in pezzi, ovvero dal crollo del Crystal Palace, uno dei simboli della civiltà moderna. Ed è come se dall'edificio metaforico della civiltà stessa si avvertissero degli scricchiolii: fin d'ora siamo proiettati in un mondo fuori di sesto, in una realtà impazzita. Sotto l'arco tracciato nel cielo dal missile si muove un'umanità disorientata, composta di poveri, di reietti, «second sheep, all out of luck and time»¹¹⁶: gente che, non toccata dalla grazia, rappresenta esistenze inutili, sacrificabili¹¹⁷, come gli *underdogs* che vivono ai margini del circuito autostradale in *The Crying of Lot 49* ¹¹⁸.

¹¹⁵ *Gravity's Rainbow*, p. 3. Il punto di vista appartiene a 'Pirate' Prentice, un ufficiale di stanza a Londra durante gli ultimi mesi del secondo conflitto mondiale.

¹¹⁶ *Ivi*.

¹¹⁷ Come gli altri romanzi di Pynchon, anche *Gravity's Rainbow* abbonda di riferimenti all'*excluded middle*: «The people out here were meant to go down first. We're expendable: those in the West End, and north of the river are not». «You don't see them, [...] the blacks and the Jews, in their darkness. You can't. You don't hear their silence. You became so used to talking, and to light». *Ivi*, p. 175.

¹¹⁸ La coscienza che ci permette di osservare questo teatro di guerra appartiene a 'Pirate' Prentice, un ufficiale dell'aeronautica britannica in grado di leggere le menti altrui. Pagine dopo, scopriamo che il suono, la notte, i vetri infranti e la gente in fuga in realtà facevano parte di un sogno. Fin dall'incipit il romanzo ci spiazza, presentandoci la realtà nelle vesti del sogno e il sogno nelle vesti della realtà. Per l'intero arco del romanzo non sapremo mai con certezza se tutti gli eventi cui assistiamo avvengono nella realtà, o piuttosto in una mente impazzita. Non ci troviamo infatti in un romanzo realista, obbediente ai canoni del naturalismo, ma in un'opera in cui lo statuto incerto della realtà diviene la cifra stilistica predominante. Centinaia di pagine dopo, il sogno di Prentice si avvera: un ultimo razzo, il più letale, parte dal cuore della Germania con a

L'intero paesaggio narrativo è dominato dallo scenario della guerra e dalle rovine che essa si lascia dietro. Berlino, in particolare,

viene divisa nella realtà come nella finzione pynchoniana in quattro *zone*, in quattro aree distinte e contigue, le quali corrispondono ai quattro eserciti di occupazione: quello americano, quello britannico, quello francese e quello russo. È esattamente a questa crisi di definizione della città, e al suo stato di indeterminazione politica e sociale che Pynchon si ispira per trasformarla in un altro luogo dell'entropia dall'identità incerta¹¹⁹.

Questo spazio urbano viene infatti presentato come «[an] outward and visible sign of inward and spiritual illness or health», ossia come un riflesso topografico di una crisi spirituale che tocca l'intera civiltà europea:

If there is such a thing as the City Sacramental, the city as outward and visible sign of inward and spiritual illness or health, then there may have been, even here, some continuity of sacrament, through the terrible surface of May. The emptiness of Berlin this morning is an inverse mapping of the white and geometric capital before the destruction – the fallow and long-strewn fields of rubble, the same weight of too much featureless concrete...except that here everything's been turned inside out. The straight-ruled boulevards built to be marched along are now winding pathways through the waste-piles, their shapes organic now, responding, like goat trails, to laws of least discomfort. The civilians are outside now, the uniforms inside. Smooth facets of buildings have given way to cobbly insides of concrete blasted apart, all the endless-pebbled rococo just behind the shuttering. Inside is outside. [...] outside has been brought inside [...] Winter is coming again. All Berlin spends the daylight trying to make believe it isn't. Scarred trees are back in leaf, baby birds hatched and learning to

bordo un ragazzo, Gottfried. Il suo grido di angoscia si mescola al suono prodotto dal missile, producendo lo *screaming* con cui si apre la storia.

¹¹⁹ D. Daniele, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, p. 23.

fly, but winter's here behind the look of summer – Earth has turned over in its sleep, and the tropics are reversed....¹²⁰

Ci troviamo, come si vede, in una *No Man's Land*, «an inverse mapping of the white and geometric capital before the destruction», come sottolinea Pynchon. In questo paesaggio vuoto, freddo, spoglio, le macerie (ovvero, sul piano metaforico, i frammenti della Storia) costituiscono l'elemento predominante.

Eppure, persino in mezzo alle rovine la vita sembra voler seguire il suo corso: le foglie tornano a spuntare sugli alberi, la cui corteccia reca i segni lasciati dalle bombe alleate, e le uova deposte dagli uccelli si schiudono. Insomma, la natura cerca di riprendersi lentamente lo spazio che la civiltà le aveva strappato. Tuttavia, sottolinea il narratore, questo scenario estivo è solo mera apparenza: il momento di quiete non è che il preludio alla tempesta, poiché un altro inverno di guerra si avvicina. Come in un dramma di Shakespeare, le stagioni sono impazzite: «Earth has turned over in its sleep, and the tropics are reversed». Il mondo è fuori di sesto, malato di una «spiritual illness» che si può leggere già nel volto del creato.

Sullo sfondo di un simile scenario si combatte anche una 'guerra fredda' tra le agenzie governative, condotta con le armi del furto di informazioni e piani segreti. La White Visitation, un ex-ospedale psichiatrico, è il quartier generale londinese di una di queste organizzazioni, la ACHTUNG. Nell'edificio ci vengono presentati numerosi personaggi, tra cui il capitano Prentice, il dottor Pointsman, Roger Mexico, e soprattutto un simpatico tenente americano, Tyrone Slothrop, che sembra uscito da una *slapstick comedy* degli anni Trenta.

Da bambino Slothrop è stato sottoposto, con il consenso di suo padre, ad

¹²⁰ *Gravity's Rainbow*, pp. 378-379.

alcuni esperimenti psico-biologici per conto di una multinazionale. Mentre è di stanza a Londra, una bizzarra serie di coincidenze che lo riguardano destano la curiosità dei colleghi: sembra infatti che le V-2 tedesche cadano proprio sui luoghi dove di volta in volta il focoso ufficiale si è appena intrattenuto con una delle sue innumerevoli conquiste femminili. Alcuni si convincono dell'esistenza di un legame psichico tra Slothrop e i missili, come se le sue erezioni riuscissero a predire il punto d'impatto. Il dottor Pointsman, forte di una fede assoluta nella fisica newtoniana e nella psicologia pavloviana, non ha dubbi sull'esistenza di un meccanismo decodificabile (e quindi prevedibile) che collega i due fenomeni. L'esperto di statistica Roger Mexico, al contrario, preferisce non affidarsi ad alcun modello deterministico e si dice convinto che si tratti solo di coincidenze.

Nel frattempo, sentendosi controllato, Slothrop approfitta di una missione in Normandia per far perdere le proprie tracce, rintanandosi nella Zona berlinese, come un *Pilgrim Father* che abbandoni l'Europa per riparare nel Nuovo Mondo. Ed infatti questo paesaggio azzerato sembra possedere i tratti propri della *wilderness*, poiché si presenta come una vera e propria terra di frontiera. Vi trovano rifugio coloro che, travolti dalla guerra, vedono nella caduta temporanea di ogni confine geopolitico la speranza in un futuro migliore, senza più divisioni tra i popoli della terra. Tuttavia, addentrandosi nella Zona, dove incontra profughi, spie, anarchici e varia umanità, Slothrop diviene sempre più paranoico, convincendosi che i misteriosi "Loro" che lo spiano stiano seguendo i suoi spostamenti. Perciò, si confonde con il sottobosco umano della Zona assumendo molteplici identità, nella speranza di riuscire a seminarli.

Il luogo dove è inizialmente diretto, un complesso militare nel cuore della Germania, è al centro degli interessi di tutte le forze politiche in campo. Sembra che lì, infatti, il diabolico Weissman/Blicero stia assemblando il

Razzo V-4, un'arma talmente potente da poter condurre alla vittoria le potenze dell'Asse. Durante l'intero arco del romanzo, il Razzo funge da *leitmotiv*, simbolo supremo del potere distruttivo di una tecnologia usata a fini bellici¹²¹.

Dal canto suo, Slothrop vuole solo scoprire il legame esistente tra il proprio Dna e lo *Schwartzgerat*, un polimero che serve a costruire il missile: forse è questa la chiave per comprendere la sua vera natura. La sua ricerca si configura quindi come una vera e propria *quest* delle origini. Si tratta, cioè, di una ricerca destinata a fallire, perché viene condotta in uno spazio instabile e, in quanto tale, privo di qualunque centro significante.

¹²¹ Tale sentimento di sospetto e di ribellione contro la tecnologia, fortemente radicato negli anni Sessanta, era ulteriormente avallato dal ricordo dell'esplosione atomica, ancora molto vivo tra le file dei movimenti pacifisti: «Il trauma dell'ultima guerra, conclusasi con l'esplosione delle armi atomiche, aveva messo in questione i metodi razionali (e i fini stessi) della scienza, resasi responsabile di un evento così antitetico ai valori umanistici da imporre una nuova, rigorosa critica della tecnologia». D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 47. Aggiunge al riguardo Steven Kellner: «Written during the period of the Vietnam War, the antiwar movement and the counterculture, and dramatic social contestation in the 1960s and early 1970s, GR is part of an oppositional sensibility that confronts governing institutions and especially attacks the military, the state, and the system of corporate capitalism and imperialism that has produced endless wars and misery». S. Kellner, "Thomas Pynchon and the Advent of Postmodernity", cit., pp. 26-27. Ma Pynchon sta bene attento a non mettere in secondo piano la responsabilità individuale: «Yes but Technology only responds (how often this argument has been iterated, dogged and humorless as a Gaussian reduction, among the younger Schwarzkommando especially) [...] All very well to talk about having a monster by the tail, but do you think we'd've had the Rocket if someone, some specific somebody with a name and a penis hadn't wanted to chuck a ton of Amatol 300 miles and blow up a block full of civilians? Go ahead, capitalize the T on technology, deify it if it'll make you feel less responsible--but it puts you in with the neutered, brother, in with the eunuchs keeping the harem of our stolen Earth for the numb and joyless hardons of human sultans, human elite with no right at all to be where they are». *Gravity's Rainbow*, p. 530.

II.3) Nuove cartografie cognitive per lo spazio globale postmoderno

Nel suo già citato studio sulla condizione postmoderna¹²², Fredric Jameson insiste sulla necessità di realizzare nuove cartografie cognitive (*cognitive mappings*), che possa aiutare l'individuo a muoversi con cognizione di causa nell'affollato e difficilmente comprensibile spazio postmoderno. A sostegno del suo discorso, prende in considerazione gli esempi più noti dell'architettura postmoderna californiana (come il famoso Hotel Bonaventure di Los Angeles, opera di John Portman, o la casa di Frank Gehry a Santa Monica), e li eleva a metafore epistemologiche in grado di rappresentare la labirintica complessità dello spazio.

Anche i romanzi di Thomas Pynchon si possono leggere come metafore dello spazio postmoderno. Proprio all'inizio di *Gravity's Rainbow*, per esempio, troviamo la descrizione di un luogo che sembra proporsi come *mise-en-abyme* del paesaggio postmoderno in cui è ambientato il romanzo: si tratta della White Visitation, l'ex-clinica psichiatrica che ospita gli uffici della ACHTUNG. I sotterranei dell'edificio, in forte contrasto con la rassicurante facciata esterna, offrono allo sguardo dell'osservatore un bizzarro (e a tratti inquietante) *pastiche* di forme e stili:

It is a classic "folly," all right. The buttery was designed as an Arabian harem miniature, for reasons we can only guess at today, full of silks, fretwork and peepholes. One of the libraries served, for a time, as a wallow, the floor dropped three feet and replaced with mud up to the thresholds for giant Gloucestershire Old Spots to frolic, oink, and cool their summers in, to stare at the shelves of buckram books and wonder if they'd be good

¹²² F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit. (Sul concetto di "mappa cognitiva", Cf. anche F. Jameson, "Cognitive Mapping", in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Houndmills, Basingstroke, Hampshire and London, McMillan, 1988, pp. 347-357).

eating. Whig eccentricity is carried in this house to most unhealthy extremes. The rooms are triangular, spherical, walled up into mazes. Portraits, studies in genetic curiosity, gape and smirk at you from every vantage. The W.C.s contain frescoes of Clive and his elephants stomping the French at Plassy, fountains that depict Salome with the head of John (water gushing out ears, nose, and mouth), floor mosaics in which are tessellated together different versions of Homo Monstrosus, an interesting preoccupation of the time – cyclops, humanoid giraffe, centaur repeated in all directions. Everywhere are archways, grottoes, plaster floreal arrangements, walls hung in threadbare velvet or brocade. Balconies give out at unlikely places, overhung with gargoyles whose fangs have fetched not a few newcomers nasty cuts on the head. Even in the worst rains, the monsters only just manage to drool – the rainpipes feeding them are centuries out of repair, running crazed over slates and beneath eaves, past cracked pilasters, dangling Cupids, terra-cotta facing on every floor, along with belvederes, rusticated joints, pseudo-Italian columns, looming minarets, leaning crooked chimneys – from a distance no two observers, no matter how close they stand, see quite the same building in that orgy of self-expression, added to by each succeeding owner, until the present War's requisitioning.¹²³

«The architecture of the White Visitation», osserva Joseph Conte,

suggests a comparison between the period style of the Baroque and the postmodern. Baroque art and architecture values the ornate and the complex over the austere and simplified. Postmodern architecture reacts to the suppression of ornament in modernism and the severe linear geometry of the Bauhaus. [...] In its eclecticism, postmodern architecture likewise adopts an assemblage of disparate styles. Although a conglomeration would subsume the distinctive quality of its materials, the postmodern assemblage retains the stylistic identity of its component parts as a hybrid form. [...] These patterns are resistant to Euclidean geometry; there is no effective means for measurement or location within such infinitely repeated patterns. [...] The space they describe has no edge, but is comprised entirely of middles. Inevitably these expansive

¹²³ *Gravity's Rainbow*, pp. 84-85.

middles become monstrous, as they are here devoted to representations of “Homo Monstrosus. [...] Slothrop, the architectural space of the White Visitation, and the space of *Gravity’s Rainbow*, are similarly pathological, deviants from the normal condition¹²⁴.

Questo *pastiche* architettonico, infatti, offre un’immagine anticipata dello spazio ibrido della Zona, luogo in cui è difficile orientarsi con i metodi tradizionali¹²⁵.

Per questo motivo, lo spazio postmoderno, di cui la Zona si fa epitome, non può essere reso con un modello narrativo tradizionale. Infatti, come sostiene Tony Tanner, «conventional narrative procedures were themselves products of that vanishing bourgeois order, and it is no longer possible to ‘read’ what is going on in any conventional manner»¹²⁶. Pertanto, laddove tali convenzioni risultino inadeguate, è necessario ricorrere a nuove strategie retoriche in grado di trasmettere al lettore l’incertezza vissuta dal

¹²⁴ J. Conte, “The Excluded Middle: Complexity in Thomas Pynchon’s *Gravity’s Rainbow*”, in Id., *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*, Tuscaloosa-London, University of Alabama Press, 2002, p. 169.

¹²⁵ È soprattutto la complessità, intesa come quantità di connessioni tra gli oggetti del mondo, che impedisce di afferrare la vera natura dello spazio postmoderno, rendendo per l’individuo difficile orientarsi. Tutto è connesso, nell’universo paranoico di *Gravity’s Rainbow*: «Like other sorts of paranoia, it is nothing less than the onset, the leading edge, of the discovery that everything is connected, everything in the Creation, a secondary illumination -- not yet blindingly One, but at least connected, perhaps a route In for those... who are held at the edge...». *Gravity’s Rainbow*, p. 703. Cf. *Underworld*, più avanti. Julian Murphet collega questo discorso alla crisi epistemologica percepita dal modernismo: «So much of what we now think of as modernism springs from the crisis in cognition and representation precipitated by this new global object. The problem is, of course, how we are to adjust the lens mechanism on “our scope” so as to take in the extraordinary panorama on offer. If history has “gone spatial” and space has gone global, then how exactly does the humble human subject propose to reorient her or his perceptual machinery so that nothing will be missed? Few strategies seem available that are grounded in the precious basis of bourgeois art and culture – *experience*. For a single social atom cannot possibly “experience” the global sweep of imperial administration, commodity circulation, nascent geopolitics; it is by definition what is beyond anyone’s experiential capabilities». J. Murphet, “Postmodernism and Space”, cit., p. 127.

¹²⁶ T. Tanner, *Thomas Pynchon*, cit., p. 76.

personaggio nel muoversi in un universo semantico ambiguo e labirintico. La scrittura deve cioè riflettere nei suoi contorni la complessa natura del paesaggio, proponendosi come una metafora epistemologica di questa realtà.

La forma di *Gravity's Rainbow* diviene allora il corrispettivo stilistico del paesaggio geografico e culturale in cui si aggirano i suoi anteroi: una terra di frontiera fluida, morfologicamente instabile, sempre pronto ad accogliere nuovi linguaggi. Ha ragione allora Steven Kellner quando, in un denso saggio dedicato alla condizione postmoderna, promuove proprio *Gravity's Rainbow* a 'mappa letteraria' della postmodernità:

Pynchon's literary maps of a new political, economic, and cultural stage of global capitalism suggests the coevolution and co-construction of the various levels of capitalist society and require a new epistemological outlook. This mode of postmodern vision, which structures both the form and the content of GR, demands a rupture with the modernist logic of Newtonian determinism and Cartesian certainty in favor of a new framework of indeterminacy, uncertainty, nonlinearity, and multiperspectivism – precisely the postmodern paradigm that we find converging in many dimensions of contemporary culture¹²⁷.

Come si vedrà più avanti, lo statuto incerto del narratore, la giustapposizione dei livelli diegetici, l'assenza di logica causale, e la dissoluzione fisica e psichica del personaggio, sono solo alcune delle strategie adoperate dallo scrittore per rappresentare la contemporaneità.

¹²⁷ S. Kellner, "Thomas Pynchon and the Advent of Postmodernity", cit., p. 50.

II.4) Dalla crisi epistemologica alla crisi ontologica

Nel romanzo postmoderno, alla crisi epistemologica tipica del modernismo, se ne accompagna un'altra, che McHale definisce ontologica:

“In the Zone”, the title of the third and longest section of his *Gravity's Rainbow* (1973), refers to occupied Germany in the anarchic weeks and months immediately following the collapse of the Third Reich. “It is a frontierless streaming out here,” says Pynchon’s narrator about the zone: former national boundaries have been obliterated, the armies of victorious Allies are jockeying for position, entire displaced nations are on the move, spies, black-marketeers, and free-lance adventurers dodge back and forth across the ruined landscape. So far, Pynchon’s zone would seem to be a realistic construct, closely corresponding to historical fact, and a far cry from the heterotopian empire of Calvino’s Great Khan. But the collapse of regimes and national boundaries, it turns out, is only the outward and visible sign of the collapse of ontological boundaries. As the novel unfolds, our world and the “other world” mingle with increasing intimacy, hallucinations and fantasies become real, metaphors become literal, the fictional worlds of the mass media – the movies, comic-books – thrust themselves into the midst of historical reality. The zone, in short, becomes plural¹²⁸.

Secondo McHale, quindi, nello spazio descritto da Pynchon la sparizione dei confini politici si traduce, sul piano del racconto, nella caduta di quelli ontologici. In altri termini, lo scrittore eleva la Zona a metafora di una generale crisi ontologica che tocca l'intero spazio narrativo. Mentre la storia procede, infatti, questo paesaggio perde sempre più la propria consistenza materiale, fino a divenire un luogo della mente: al suo interno, realtà, sogno, allucinazione e finzione si confondono, senza che il lettore

¹²⁸ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 45.

sia in grado di accertare in quale spazio diegetico si trova¹²⁹. Manca, infatti, una voce autoriale capace di mettere ordine in questo caos discorsivo: «Here in the Zone», ci avverte il narratore in una piega del romanzo, «categories have been blurred badly»¹³⁰.

A differenza di quanto accadeva nel romanzo modernista, stavolta non possiamo affidarci né ai personaggi né alla voce narrante, che condividono la perplessità del lettore:

In texts like *Ulysses*, *To the Lighthouse*, or *The Sound and the Fury*, the reader has no choice but to rely for much of the material from which he or she reconstructs a fictive world on the mediating consciousness of fictional characters; [...] The reliability of evidence obtained from a character's consciousness may be guaranteed in several ways. The narrative may shuttle back and forth between the character's consciousness and external reality directly presented by the narrator, thereby confirming the character's perceptions. [...] reconstructions based on the content of characters' consciousness are tested against the reader's extra-textual knowledge, the models of physical phenomena, norms of verisimilar behavior, and real-world information which one brings to bear on the text. But reconstructions may also be confirmed internally at a distance [...] This is classically the case with *The Sound and the Fury* (1931). Here, increasingly intelligible mediators – Jason, the completely authoritative voice of the Dilsey section – retroactively substantiate the reconstructions which the reader has made on the basis of less intelligible mediators – the suicidally disturbed Quentin, and, most radically, the idiot Benjy.

[...]

When ontological doubt, uncertainty about what is (fictively) real and what fantastic, insinuates itself into a modernist text, we might well prefer to consider this the leading edge of a new mode of fiction, an anticipation of postmodernism. For the ontological

¹²⁹ Si consideri l'esempio offerto dallo Schwarzkommando, un'organizzazione paramilitare che nel romanzo passa dalla finzione cinematografica alla realtà: parte, cioè, da un secondo livello diegetico per poi giungere al primo.

¹³⁰ *Gravity's Rainbow*, p. 308.

stability of external reality seems basic to modernist fiction. Even where, as in the “Circe” section of *Ulysses*, we are unsure of the exact boundary between the real and the hallucinatory, we can nevertheless be fairly confident of the underlying reality upon which the hallucinations rest¹³¹.

È proprio ciò che accade in *Gravity's Rainbow*, dove non è possibile stabilire una volta per tutte i confini ontologici dello spazio narrativo. Anche a causa dell'inaffidabilità dei personaggi:

If one seeks a stable reality among the minds of *Gravity's Rainbow* – and the novel anticipates that one will – one will be checked and frustrated. Reconstructing a fictive world is a hazardous undertaking here, as more than one critic has observed; “it is not always clear”, writes Tony Tanner, “whether we are in a bombed-out building or a bombed-out mind”. [...] the minds of *Gravity's Rainbow* give us access only to provisional “realities” which are always liable to be contradicted and canceled out. For most of Pynchon's characters are either paranoiacs “who may possibly be suffering systematized delusions and projecting hostile forces” (Siegel), or are otherwise hallucination-prone. Tyrone Slothrop [...] is described as “psychopathically deviant, obsessive, a latent paranoiac” given to “falsification, distorted thought processes”, Pirate Prentice's “talent” for “getting inside the fantasies of others”, Franz Pokler's cinema-oriented dreaminess, Mr. Pointsman's burgeoning megalomania, Tchitcherine's and Enzian's predilections for powerful drugs – all these belong to the same general tendency. Motivation here is reciprocal: hallucination-prone characters motivate the presence of hallucinatory structure and content, while hallucinatory structure and content motivate the presence of hallucination-prone characters.¹³²

¹³¹ B. McHale, “Modernist reading, postmodernist text: the case of *Gravity's Rainbow*”(1979), in Id., *Constructing Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 64-65.

¹³² *Ivi*, p. 66.

A volte il lettore viene avvertito in anticipo che quanto seguirà non appartiene al livello diegetico principale; nella maggior parte dei casi, però, l'avviso giunge in ritardo, come nel caso del sogno con cui si apre il romanzo. Altre volte ancora, intuiamo che un episodio non è ascrivibile al dominio della realtà grazie alla presenza di contraddizioni interne, ovvero alla violazione di norme di similitudine extra-testuali: è poco plausibile, ad esempio, che Slothrop si tuffi nel water nel tentativo di afferrare l'armonica che gli è scivolata di mano, nuotando attraverso il condotto fognario!

Esistono però casi estremi, in cui non è presente alcuna 'marca' utile ad aiutare il lettore a comprendere cosa sta accadendo; col risultato che questi, ormai perso in uno spazio narrativo privo di ancoraggio ontologico (ossia di una cornice di riferimento), non riesce a decidersi sul livello diegetico nel quale si svolge l'azione¹³³. «The ultimate effect», puntualizza McHale, «is radically to destabilize novelistic ontology»¹³⁴ (McHale 81), creando quelli che Francesco Ghelli definisce «paradossi ontologici»¹³⁵.

¹³³ Secondo David Seed: «Pynchon heightens our sense of insecurity by startlingly changing register, violating our sense of character and questioning the status of the experience under description. [...] Pynchon destabilizes the text forcing the reader to revise what has happened previously. Brian McHale [...] argues that the novel differs from Modernist works in 'deconcretizing' its own narrative and notes that this takes place sometimes with advance warning, sometimes in retrospect and sometimes through local incompatibility. The process he notes is the most extreme manifestation of a general fluidity in the text whereby the status of its elements is constantly shifting. Not only does it become impossible to verify Mrs. Quoad's existence, as McHale notes, but the key documents on the origins of Operation Black Wing (the propaganda scheme to invent the Scharzkommando) disappear, and characters even deny the existence of Slothrop. And unobtrusive but important series of allusions to the Alice books invites comparison with a world of similar flux where objects constantly change and words slide off their referents». D. Seed, *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, Iowa City, University of Iowa Press, 1988, p. 213.

¹³⁴ B. McHale, "Modernist reading, postmodernist text: the case of *Gravity's Rainbow*", cit., p. 81.

¹³⁵ F. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Napoli, Liguori, 2003, p. 143.

II.5) La Zona come frontiera postmoderna

Nella definizione che ne dà Daniela Daniele, la Zona è «una sfera *psichica* surreale», un «luogo allucinatorio e transnazionale dilatato dalla civiltà dei video», ovvero «un allegorico scenario postmoderno in cui mente e territorio, fatto e finzione non sono più nettamente distinguibili»¹³⁶ (Daniele 43), complice, secondo lei, la natura simulata dello spazio urbano elettronico. Tutti gli studiosi del romanzo, comunque, pongono l'accento sulla doppia natura, storica e finzionale allo stesso tempo, dello spazio narrativo.

Tale fusione di fatto e finzione è un aspetto del romanzo postmoderno che rinvia addirittura al *romance* americano e al concetto di frontiera. Fino a tutto l'Ottocento, infatti:

America was organized into two adjacent worlds, the world of "civilization" and that of the wilderness," separated by an ambiguous and liminal space, the "frontier" – a prototypical zone. The frontier zone fascinated the American writers, not just those like Fenimore Cooper who located their narratives on the frontier itself, but also those who transposed the liminality and ambiguity of the frontier from geographical space into other spheres – Charles Brockden Brown, Nathanael Hawthorne, Herman Melville, even Edgar Allan Poe. The characteristic form for all these writers was the *romance*, which the critic and literary historian Richard Chase has described as "a kind of "border" fiction, whether the field of action is in the neutral territory between

¹³⁶ «Già nel '64», ricorda Daniele, «Marshal McLuhan aveva notato nel romanzo di Burroughs *Junk* [sic] la metamorfosi di un uomo capace di superare i suoi orizzonti corporei e di espandersi nello spazio. Il tramite che gli permette di trascendere i confini del proprio corpo è, appunto, quello tecnologico, il quale allarga il raggio di percezione al di là di ogni coordinata spazio-temporale». D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 43.

civilization and the wilderness, as in the adventure tales of Cooper and Simms, or whether, as in Hawthorne and later romancers, the field of action is conceived not so much as a place as a state of mind – the borderland of the human mind where the actual and the imaginary intermingle”.¹³⁷

In altri termini, McHale identifica nel *romance* un genere di *border fiction* che ben si presta a codificare la forma dell’esperienza fisica e psichica vissuta nello spazio geografico, ed insieme simbolico, della frontiera.

In *Gravity’s Rainbow* quest’ultima è stata sostituita dalla *Zona*, uno spazio liminale che corrisponde anche, come si è già accennato, a un paesaggio della mente¹³⁸.

In un certo senso, allora, lo spazio postmoderno globale che Pynchon ci descrive rappresenta quasi una sorta di Nuovo Mondo: una *linguistic wilderness* da percorrere senza la presenza rassicurante di una mappa o di una voce narrativa in grado di guidarci.

¹³⁷ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 49.

¹³⁸ McHale pensa allo spazio fantastico descritto in *The Wizard of Oz* (1900) di Frank L. Baum come a un esempio di nuova frontiera offerto dalla letteratura popolare: «It is the historical descendant of the frontier zone, transposed to the flat, middling (in every sense) american heartland. [...] It is this version of American space, the Oz version, so to speak, rather than the elegiac lost-frontier version, that recurs throughout postmodernist writing about America. [...] Oz is the frontier zone, but a *displaced* frontier; no longer marking the extreme of western limit of civilization, the zone now stands at its very center, the geographical middle of the continental United States». *Ivi*, p. 50. Come osserva infatti Salvatore Proietti: «In the US of post-Fordist globalization, science and the “electronic revolution” appear to have updated the frontier myth through an *immaterial* equivalent». S. Proietti, “Out of Bounds: The Walled City and the Virtual Frontier. Introduction”, cit., p. 219. Nella configurazione del romanzo postmoderno americano stabilita nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento da scrittori come Hawkes, Barth, Barthelme, oltre che dallo stesso Pynchon, la forma del *romance* vira verso ciò che Robert Scholes definisce, in *Fabulation and Metafiction* (Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1979), *fable form*: assistiamo all’incontro tra l’individuo e la nuova realtà metropolitana del dopoguerra, uno spazio in perenne mutamento che viene percepito come alieno, come se forze misteriose operassero dietro la sua superficie.

II.6) Lo statuto incerto del narratore e la polifonia dello spazio narrativo

Pynchon adotta infatti una voce narrante mutevole ed intermittente, dallo statuto incerto: incapace, cioè, di porre un freno alla proliferazione delle trame, di mettere ordine nella confusione generata dallo scompaginamento delle categorie spazio-temporali, o di imporre una propria cifra stilistica sulla molteplicità di idioletti e codici culturali che compongono la superficie del testo. In altre parole, invece di dominare lo spazio narrativo, la voce narrante ne diviene un riflesso. Essa non ha il compito, come accadrebbe in un testo modernista, di imporre un ordine raccogliendo i frammenti narrativi e discorsivi nella propria coscienza; al contrario, anziché imporre una cifra estetica al materiale narrativo, ne viene influenzata. Manca, in altre parole, un soggetto in grado di contenere questo spazio nella propria coscienza. Se infatti nel finale dello *Ulysses* joyciano la polifonia urbana poteva essere ricondotta simbolicamente alla coscienza omnicomprensiva di Molly Bloom, in *Gravity's Rainbow* la schizofrenica voce narrante è incapace di trattenere la babele semantica che la circonda. Piuttosto, ci troviamo qui di fronte ad una coscienza narrante polimorfa, ibrida, prometeica, che assume toni, stili, registri diversi a seconda dello spazio narrativo (e discorsivo) in cui si muove: «This speaker is a Proteus who can change tone and attitude», osserva Molly Hite, aggiungendo: «The narrative voice becomes warped by proximity to a character so that it picks up distinctive habits of thought and verbal tics»¹³⁹. Il narratore non si trova (come accade, fra l'altro, nei romanzi di DeLillo) in una posizione di superiorità rispetto allo spazio narrativo, di cui non comprende appieno le dinamiche: fra l'altro, già l'uso del presente

¹³⁹ M. Hite, *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 142-143.

indicativo lungo tutto l'arco della narrazione attesta immediatamente i limiti cognitivi del narratore, incapace di osservare e giudicare gli eventi in prospettiva¹⁴⁰.

Anziché resistere alla tendenza centrifuga, come accadeva per i testi modernisti, *Gravity's Rainbow* la incoraggia, spezzando il mondo unitario rappresentato dal discorso monologico in una molteplicità di discorsi portatori di diverse visioni del mondo. Secondo Steven Kellner, così facendo «Pynchon provides a *postmodern cognitive mapping* of the unfolding of the zone between the modern and the postmodern». Per questo motivo, aggiunge, «his vision is multiperspectivist in its concern to illuminate the irreducible plurality of discourses and modes of control and resistance within this system, as they structure both the social and personal dimensions of existence».¹⁴¹

Manca, insomma, una prospettiva unica dalla quale osservare lo spazio narrativo. In mancanza di un discorso monologico, il romanzo smette di essere una forma moderatrice, per farsi veicolo di una molteplicità di forme, voci ed esperienze, senza che nessuna di queste prevalga sulle altre. La sua forma, cioè, diviene un riflesso dello spazio polifonico che vuol descrivere. A differenza di quanto accade in *The Crying of Lot 49* (dove tutti gli eventi vengono filtrati dalla coscienza di un solo personaggio), in *Gravity's Rainbow* abbiamo a che fare con una polifonia discorsiva, non soggetta a un'unica coscienza unificante. A tal proposito, McHale distingue

¹⁴⁰ Osserva ancora la Hite: «*Gravity's Rainbow* denies the existence of a single plot by refusing to take a transcendent perspective on the action. Not only the characters are “in the midst”; the narrator also speaks from inside history, in the present tense». *Ivi*, p. 133. Ed aggiunge più avanti: «By using the present tense, this narrator in effect occupies the action and insists that he is not in the traditionally godlike position of looking back on it. [...] He remains, like the characters, inside history, and thus he appears to know everything except what will happen». *Ivi*, p. 141.

¹⁴¹ S. Kellner, “Thomas Pynchon and the Advent of Postmodernity”, cit., pp. 50-51.

l'eteroglossia tipica del modernismo (di cui però anche Pynchon si avvale in *The Crying of Lot 49*) dalla polifonia del romanzo postmoderno:

It is important to distinguish between the formal and stylistic heteroglossia of a text and its ideological polyphony, for heteroglossic texts are not inevitably polyphonic. Thus, for example, 'classic' modernist texts such as *The Waste Land* or Dos Passos's *U.S.A.* trilogy are genuinely heteroglossic, juxtaposing and interweaving a variety of languages, styles, registers, genres, and intertextual citations; yet their heteroglossic form is held in check by a unifying monological perspective. Resisting the "pluralization" of worlds which is implicit in heteroglossia, modernist texts integrate the multiple worlds of discourse into a single ontological plane, a unified projected world. Or rather they strive toward such an integration and unification; for heteroglossia is not easily kept under control, and tends to exert a centrifugal counterpressure on the text.¹⁴²

Nella trilogia *USA* di Dos Passos e nella *Waste Land* eliotiana i frammenti discorsivi, gli stili e i registri sono saldati insieme da una coscienza centrale monologante, ossia da una forza centripeta che riesce ad avere il sopravvento sulla frammentazione dello spazio poetico o narrativo. Diversamente accade in un testo postmoderno come *Gravity's Rainbow*, in cui la forza centrifuga sfugge al controllo unificante della voce autoriale; ciò fa sì che l'eteroglossia (un tempo confinata a livello di stile) si trasformi in vera e propria polifonia, ovvero in un insieme disarmonico di voci, senza che nessuna di esse prevalga. Possiamo quindi immaginare lo spazio testuale del romanzo come un campo di forze nel quale si confrontano due correnti opposte, in continuo, precario equilibrio: una forza centrifuga, che sembra far esplodere la struttura del romanzo dall'interno, e una centripeta,

¹⁴² B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 166.

che cerca di tenere insieme i frammenti culturali e linguistici che compongono lo spazio narrativo.¹⁴³

Secondo Bachtin, il romanzo moderno riproduce un confronto dialettico tra i vari discorsi sociali, ognuno dei quali riflette il punto di vista e la posizione ideologica del gruppo cui appartiene¹⁴⁴.

Dal canto suo, giustapponendo discorsi scientifici, filosofici, religiosi e letterari, Pynchon fa in modo che nessuno di questi riesca a imporsi rispetto agli altri: il suo scopo è di impedire al lettore di abbracciare una singola visione del mondo. Come infatti osserva Raymond Olderman, «according to *Gravity's Rainbow*, all systems of science, art, religion, politics, and economics – all systems of any kind – are simply metaphoric descriptions that participate in reality but are not reality in its entirety. [...] The reader must be able to alter his or her perception so as not to be trapped in a single metaphoric description»¹⁴⁵.

¹⁴³ Osserva Brian Stonhill: «The structure of the novel, although enormously elaborate, may be reduced to two simple opposite movements: the assembly of the rocket and the disassembly of Tyrone Slothrop. The more he (and we) learn about the Rocket, the less of Slothrop remains as a character. [...] The Rocket, by contrast, first appears in the novel in dispersed fragments, and is only gradually reassembled. [...] The Schwartzkommando's reconstruction of Rocket No. 00001 from scattered debris coincides with the reader's reconstruction of Rocket 00000 from scattered details. Just as the reader puts the whole story together, its hero (paradoxically) falls apart». B. Stonehill, *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 143.

¹⁴⁴ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 108-139.

¹⁴⁵ R. Olderman, "The New Consciousness and the Old System", in C. Clerc (ed.), *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 206-207. Secondo Luc Herman: «Molti romanzi americani postbellici [...] tradiscono un paradosso. Da un lato illustrano una brama di completezza e un desiderio di una visione omogenea del mondo raccogliendo (come un'enciclopedia) più informazioni possibili e sottomettendole a una specie di ordine, per quanto arbitrario [...]. Dall'altro questi romanzi informano il lettore esplicitamente o implicitamente dei pericoli

In tal senso, *Gravity's Rainbow* è organizzato come, per usare l'espressione di Edward Mendelson, una «encyclopedic narrative», perché vuole rendere «the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge»¹⁴⁶. Pynchon costruisce cioè una narrazione enciclopedica in grado di riassumere in sé la cifra dell'epoca in cui viviamo. Al tempo stesso, però, e ciò lo distingue dagli altri, sottolinea la parzialità di ciascun modello interpretativo, convinto dell'impossibilità di cogliere la complessità e le contraddizioni del reale scegliendo di affidarsi a un unico strumento conoscitivo.

Addirittura, come Brian Stonehill mette in evidenza, non si affida completamente né al modello causale della fisica newtoniana né alla teoria del caos, preferendo mantenersi in perenne equilibrio tra due descrizioni antitetiche della realtà:

Gravity's Rainbow creates its own paradoxical effect by offering the reader two antithetical perspectives on everything that happens in its pages. Everything in it can be seen either as related *causally*, or as related *casually*: the novel provides evidence for both conclusions. If events in *Gravity's Rainbow* are related *causally*, then a massive conspiracy envelops Tyrone Slothrop and the other characters. This is confirmed by the novel. If events are related *casually*, however, then the apparent links are no more than

ideologici del progetto totalizzante da loro incarnato. In altre parole, sfaldano quell'ordine che stanno simultaneamente cercando di suggerire». L. Herman, "L'ipertesto e 'L'arcobaleno della gravità'", trad. it. di U. Rossi, in G. Alfano, M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, cit., pp. 122-123.

¹⁴⁶ E. Mendelson, "Gravity's Encyclopedia", in G. Levine, D. Leverenz (eds.), *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Boston-Toronto, Little, Brown, 1976, p. 162.

the characters' (and readers') paranoid imaginings. This, too, is confirmed by the novel.¹⁴⁷

Insomma, l'operazione che *Gravity's Rainbow* svolge è di confortare contemporaneamente, *nel medesimo spazio narrativo*, tutti i modelli di interpretazione del mondo, cadendo così in palese contraddizione.

Ma non basta. L'altra operazione eversiva che Pynchon porta a termine consiste nel 'letteralizzare' i vari discorsi: «We ought to say that postmodernist fiction literalizes or realizes what in Baxtin is only a metaphor: the metaphor of "worlds" of discourse»¹⁴⁸. Nella Zona, infatti, convivono magia, cristianesimo, fisica newtoniana e teoria del caos, e a ciascuno di questi discorsi metaforici viene concesso uno spazio narrativo appropriato, retto da regole sue. Ciò conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, l'enfasi posta dal romanzo postmoderno sulla dominante ontologica:

To speak of "world-views," and the juxtaposition or confrontation of world-views, is to speak in epistemological terms; to take the metaphor literally, projecting worlds which are the realizations of discursive world-views, is to convert an epistemological motif into an ontological one. [...] Postmodernist fiction, by heightening the polyphonic structure and sharpening the dialogue in various ways, foregrounds the ontological dimension of the confrontation among discourses, thus achieving a polyphony of *worlds*.¹⁴⁹

¹⁴⁷ B. Stonehill, *The Self-Conscious Novel*, cit., p. 142. Nella lettura offerta da Daniele, «Questo discorso diventa evidente nella rappresentazione dello spazio urbano. La zone è un luogo dell'indeterminazione che, in netto contrasto con il determinismo razionalistico dei vertici militari, è retto da una logica del paradosso, "where ideas of the opposite have come together, and lost their oppositeness"». D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 36.

¹⁴⁸ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 165.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 166. Secondo McHale, «[...] these self-contradictory constructs are more like subversive critiques of worlds and world-building, anti-worlds rather than worlds

Nell'assegnare a ciascun discorso un proprio spazio narrativo, la Zona «becomes plural», configurandosi come un insieme paratattico di universi linguistici, che accoglie in sé ordini discorsivi e logici incongrui; un *non-mondo*, poiché non rispetta il principio di non contraddizione senza il quale un mondo, anche quello descritto in un'opera di fantasia, non può essere definito come tale. Per definire la natura ibrida della Zona, McHale preferisce però affidarsi a un termine coniato da Foucault, considerando questo spazio come un esempio di *eterotopia*:

Pynchon's zone is paradigmatic for the heterotopian space of postmodernist writing, more so than Gray's or Burroughs's or even Calvino's. Here (to paraphrase Foucault) a large number of fragmentary possible worlds coexist in an impossible space which is associated with occupied Germany, but which in fact is located nowhere but in the written text itself.¹⁵⁰

proper: "the proper effect of such narrative constructions (be they sci-fi novels or avant-garde texts in which the very notion of self-identity is challenged) is just that of producing a sense of logical uneasiness and of narrative discomfort. So they arouse a sense of suspicion in respect to our common beliefs and affect our disposition to trust the most credited laws of the world of our encyclopedia. They *undermine* the world of our encyclopedia rather than build up another self-sustaining world» (*Ivi*, p. 33). Theodore D. Kharpetian, ha utilizzato il modello fornito dalla satira menippea (definito anche da Northrop Frye) per applicarlo al macrotesto pynchoniano, riscontrando, nella sua lettura, somiglianze con le opere di Rabelais, di Swift e di Voltaire. Come una satira menippea, infatti, *Gravity's Rainbow* critica la cultura del suo tempo, pone in dubbio qualunque modello che mostri la pretesa di possedere la verità, e tra le righe delegittima la sua stessa posizione ideologica, rivolgendo la sua critica a se stesso. T. D. Kharpetian, *A Hand to Turn the Time*. T. D. Kharpetian, *A Hand to Turn the Time. The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, London-Toronto, Associated University Presses, 1990.

¹⁵⁰ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 45. «Le *eterotopie*», afferma Foucault, «inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose. [...] le *eterotopie* [...] inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica».

Uno spazio libero, insomma, la cui assenza di confini ontologici lo trasforma in un contenitore di storie infinite, come l’America mitica che si affaccia nelle cronache del sedicesimo secolo. Tuttavia, ancora una volta Pynchon mostra come anche questo spazio vada incontro alla logica totalizzante del potere.

II.7) La chiusura dello spazio utopico

In modo analogo a quanto accaduto nell’America del Settecento di *Mason & Dixon*, anche la Zona di *Gravity’s Rainbow* è uno spazio potenzialmente libero che sta per chiudersi, essendo soggetto a una sistematica operazione di normativizzazione e di mercificazione. Se in un primo momento questo

Foucault, M. Foucault, *Les mots et les choses. Archéologie des sciences humaines* (1966), *Le parole e le cose: un’archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 7-8. Afferma McHale: «The empire of Calvino’s Great Khan is just such a heterotopia. Radically discontinuous and inconsistent, it juxtaposes worlds of incompatible structure. It violates the law of the excluded middle: logically, either Trude is everywhere or Cecilia is everywhere; in the Empire of Invisible Cities, both are everywhere, and so Penthesilea and the other continuous cities as well. Umberto Eco might refuse to consider this a “world” at all, since it fails to observe the basic rules of world-building. In deference to this view, we might try avoiding the use of the term “world” in this connection, and instead follow the practice of a number of postmodernist writers who have found a different name for this sort of heterotopian space. They call it “the zone”». B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 44. Afferma in proposito Daniele: «Lo spazio di coesistenza di culture eterogenee, che Pynchon chiama zone e colloca oltre il confine della città, trova riscontro, sul piano della scrittura, nel recupero di un linguaggio onnivoro della compresenza linguistica: il pastiche postmoderno. Questa forma della giustapposizione e dell’assemblaggio di memoria surrealista viene recuperata negli anni sessanta dall’arte Neo-Dada americana, di cui il cut-up di William S. Burroughs rappresenta uno dei primi riflessi narrativi. Si tratta di una lingua bastarda che dà spazio, da un lato, agli idioletti tecnologici e, dall’altro, al misterioso idioma degli esuli e dei popoli estromessi dal potere tecnocratico. Esso pare quasi voler accogliere al suo interno – nel caos dell’informazione – la voce multipla della folla, le voci di quel terzo mondo che sopravvive, ignorato, nel cuore dell’Occidente». D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 35.

interregno comunica lo stesso senso di libertà e di possibilità infinite che avevano sperimentato gli eponimi protagonisti di *Mason & Dixon*, quando erano appena giunti in America a metà del Settecento, e la Zona, territorio aperto privo di confini, sembra configurarsi come uno spazio geografico e psichico nel quale ricominciare una nuova vita, prima o poi anche qui verranno istituite barriere e confini geopolitici, col risultato di ridurre lo spazio polifonico a un sistema chiuso. Un paesaggio claustrofobico dominato, questa volta, dal mercato globale delle informazioni e delle merci immateriali, e ricoperto da labirintiche istituzioni burocratiche spersonalizzanti, indice a loro volta della crescente astrattezza dello spazio postmoderno.¹⁵¹

Inizialmente, la Zona è uno spazio non ancora cartografato, in cui ogni scelta è ancora possibile, perché sul terreno ormai non sono più presenti confini e segni di potere. L'apertura dello spazio sembra richiamare alla mente l'America del periodo coloniale. Un commento dell'anarchico Squalidozzi chiarisce perfettamente la dimensione utopica della Zona, che appare ai suoi occhi come un territorio ricco di infinite possibilità, proprio perché per il momento libero da qualunque iscrizione culturale: «Decentralizing, back toward anarchism, needs extraordinary times...this War – this incredible War – just for the moment has wiped out the proliferation of little states that's prevailed in Germany for a thousand years. Wiped it clean. *Opened it*. [...] We want to leave it open. We want it

¹⁵¹ Se infatti in *Mason & Dixon* l'espansione verso Ovest creava le premesse per la penetrazione del mercato, in *Gravity's Rainbow* la Zona diviene il terreno di prova su cui condurre i primi test per la nascita del nuovo mercato delle informazioni e delle merci immateriali, partorito dallo sviluppo delle telecomunicazioni e stimolato dalla guerra stessa: lo stesso mercato che alimenterà cinquant'anni di guerra fredda, come racconta DeLillo in *Underworld*.

to grow, to change. In the openness of the German Zone, our hope is limitless»; e poco più avanti: «Forget frontiers now. Forget subdivisions»¹⁵².

«The destroyed landscape of Germany», osserva Hanjo Berressem, «serves as a metaphor for a state of disorder. It is a landscape stripped of meanings, a purely material surface: the *utopia of a tabula rasa*, a free, unhierarchical, anarchic space without cultural – symbolic or imaginary – inscriptions»¹⁵³. Aggiunge Steven Kellner:

The Zone therefore points to a liminal expanse, a betweenness, where boundaries are blurred and new borders, structures, and contours are being negotiated. The Zone is a sphere of openness, of indeterminacy, in which people have options, can make choices, and may create their own domains, cultural forms, and life. It is a sphere where corporate and state powers do not yet rule, where bureaucracy and instrumental rationality do not yet dominate, and where freedom and meaning, to use Weber's classical couplet, still are possible¹⁵⁴.

La Zona tedesca si configura inoltre come una sacca di resistenza al di fuori dei percorsi ufficiali, in grado di offrire rifugio alle minoranze perseguitate dalla Storia. Queste sono portatrici di discorsi e pratiche linguistiche alternative in grado di riscattare una realtà dominata da burocrazia e tecnologia¹⁵⁵.

¹⁵² *Gravity's Rainbow*, cit., p. 268; *Ivi*, p. 298. Tuttavia, aggiunge il narratore più avanti: «It was always easy, in open and lonely places, to be visited by Panic wilderness fear, but these are the urban fantods here, that come to get you when you are lost or isolate inside the way time is passing, when there is no more History, no time-traveling capsule to find your way back to, only the lateness and the absence that fill a great railway shed after the capital has been evacuated». *Ivi*, p. 308.

¹⁵³ H. Berressem, *Pynchon's Poetics. Interfacing Theory and Text*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 126.

¹⁵⁴ S. Kellner, "Thomas Pynchon and the Advent of Postmodernity", cit., p. 43.

¹⁵⁵ Gli idioletti della Zona compongono un impasto linguistico multiforme, capace di contro-bilanciare l'astrattezza dello spazio postmoderno. Nel suo compendio a

In questo rifugio lontano dalle insidie della civiltà tecnocratica, anche Slothrop sperimenta una forma di libertà mai vissuta prima. Tuttavia, esiste sempre il sospetto che la sua fuga sia in realtà programmata. Ben presto, infatti, l'apparente libertà di movimento delle prime pagine della sezione intitolata "In the Zone" si rovescia in un senso di chiusura, di soffocamento, di immobilità. «He's more useful running around the Zone thinking he's free» ci avverte il narratore, «but he'd better off locked up somewhere»¹⁵⁶. Ed infatti l'uomo non impiega molto a cadere vittima della trappola autoriale dei misteriosi "They", che sembrano inscrivere il suo percorso in un'area limitata, quasi volessero chiuderlo in una trappola simbolica:

Oh, the hand of a terrible croupier is that touch on the sleeves of his dreams: all in his life of what has looked free or random, he is discovered to've been under some Control, all the time, the same as a fixed roulette wheel – where only destinations are important,

Gravity's Rainbow, Steven Weisenburger elenca tutte le lingue e gli idioletti presenti nello spazio narrativo. Cf. S. Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, Athens-London, Georgia University Press, 1988. Sotto tale aspetto, afferma Daniele, Pynchon attualizza la lezione surrealista, adoperandola come strumento per decostruire il discorso monologico e tecnocratico del potere ufficiale. Si tratta di tecniche di guerriglia verbale che hanno lo scopo di sovvertire sul piano retorico le regole e le convenzioni che governano lo spazio retorico dominante. Ad esempio, salti logici, audaci associazioni mentali, formazione di nuove parole complesse che le strutture della lingua inglese rendono possibile: «L'identità cosmopolita e il poliglottismo dei personaggi incontrati da Slothrop – "human palimpsests" – si riflette sul piano espressivo del racconto nella comparsa di "mostri lessicali" derivanti da tecniche di giustapposizione surrealista. Essi sono il prodotto di una lingua spuria, cosmopolita, meticcia – fatta di sigle, di nomi allusivi ma mai apertamente emblematici – nata proprio dall'incontro enigmatico con il diverso, da una contaminazione che produce il sapere allegorico del sincretismo culturale. Questa lingua di Babele legittima, insomma, tutti i saperi senza privilegiare o appropriarsi di alcuno di essi». D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 35. Da questo punto di vista, la zona è anche uno spazio surreale, un contro-spazio onirico che si oppone alla città Razzo, cuore pulsante dell'impero tecnocratico. Altre volte Pynchon ricorre al registro escatologico. Cf. *Gravity's Rainbow*, pp. 236 e 649.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 396.

attention is to long-term statistics, not individuals: and where the House always does, of course, keep turning a profit...¹⁵⁷.

Quel che sembrava uno spazio inesauribile e infinitamente percorribile finisce col condurre a una prigione. Le forze che lo inseguono entro lo spazio della Zona sono, in ultima analisi, quelle della tecnocrazia e del mercato; le stesse, cioè, che hanno determinato la chiusura e la mercificazione dello spazio americano. Anche qui nella Zona, afferma Squalidozzi, che istituisce un paragone con l'Argentina, altro luogo dell'utopia, ben presto verranno innalzati labirinti che finiranno col chiudere la *open road*:

In the days of the gauchos, my country was a blank piece of paper. The pampas stretched as far as men could imagine, inexhaustible, fenceless. [...] Fences went up, and the gauchos became less free. It is our national tragedy. We are obsessed with building labyrinths, where before there was open plain and sky. To draw ever more complex patterns on the blank sheet. We cannot abide that *openness*: it is terror to us. Look at Borges. Look at the suburbs of Buenos Aires. [...] Beneath the city streets, the warrens of rooms and corridors, the fences and the networks of steel track, the Argentine heart, in its perversity and guilt, longs for a return to that first unscribbled serenity...that anarchic oneness of pampas and sky...¹⁵⁸

Si affaccia quindi di nuovo l'immaginario americano del *containment*, di cui abbiamo parlato a proposito di *Mason & Dixon*. L'apertura dello spazio spaventa sempre, evocando paure ancestrali che l'uomo cerca di vincere innalzando prigioni di pietre o di parole. Laddove in *Mason & Dixon* la Linea rappresentava un modo per chiudere lo spazio, imponendo una forma di controllo autoriale alla sua spaventosa assenza di limiti e scritture, qui

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 211-212.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 267-268.

nella Zona (come nelle pampas che tornano nei ricordi di Squalidozzi) le potenze in campo cercheranno di imbrigliare il paesaggio nella griglia discorsiva del potere. Perciò, sebbene Slothrop percorra in lungo e in largo la Zona, il narratore precisa che la libertà di cui sta godendo in questi momenti è solo temporanea: «There's nowhere to go, Slothrop, nowhere»¹⁵⁹. Prima o poi, infatti: «Signs will find him here in the Zone, and ancestors will reassert themselves»¹⁶⁰. Qui si allude al fatto che Slothrop è l'ultimo discendente di un'antica famiglia di puritani; un retaggio, questo, da cui non sembra poter fuggire. L'unità anarchica («anarchic oneness») cui si accenna sopra (ovvero la *unscribbled serenity* che sperimenterà, come vedremo, anche Oedipa Maas in *The Crying of Lot 49*), presto sarà spezzata dal calcolo e dal profitto.

II.8) Lo spazio come prigione testuale

Come si è già accennato all'inizio, Slothrop vaga in questo spazio ipersegnico cercando le informazioni che lo aiutino a comprendere il legame che lo unisce al razzo V-4. Questa ricerca si configura come una vera e propria *quest* identitaria, attraverso cui il personaggio cerca di risalire alle proprie origini cercando di scorgere un *pattern* nei frammenti in cui si imbatte, come farebbe un detective.

Pynchon istituisce anche un'analogia con l'America dei Padri, alludendo all'ossessione puritana di voler intravedere a tutti i costi un significato nel paesaggio, concepito come un testo da decodificare. «It's a Puritan reflex of seeking other orders behind the visible», ci spiega il narratore,

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 269.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 286.

mettendoci in guardia sul fatto che tale atteggiamento mentale, portato all'eccesso, può sfociare nella paranoia («also known as paranoia, filtering in»)¹⁶¹ Slothrop, ultimo discendente di un'antica famiglia di coloni, vede il terreno cosparso di asterischi, che rinviano a loro volta a significati reconditi: «He gets back to the Casino just as big globular raindrops, thick as honey, begin to splat into giant asterisks on the pavement, inviting him to look down at the bottom of the text of the day, where footnotes will explain all»¹⁶². Nell'ascoltare i discorsi altrui, poi, «He will learn to hear quote marks in the speech of others. It is a bookish kind of reflex, maybe he's genetically predisposed – all those earlier Slothrops packing Bibles around the blue hilltops as part of their gear, memorizing chapter and verse the structures of Arks, Temples, Visionary Thrones – all the materials and dimensions. Data behind which always, nearer or farther, was the numinous certainty of God»¹⁶³. Purtroppo per lui, questa «numinous certainty», semmai è esistita, si è persa, e lo spazio è diventato labirintico e incomprensibile: «Wherever we look», osserva Tony Tanner, «there is too much to 'read'»; ed aggiunge: «Never before has there been so much uncertainty about the reliability of the texts»¹⁶⁴. Un problema di non poco conto, considerando che lo spazio in cui si muove Slothrop le informazioni costituiscono l'unica merce di scambio.

Nell'entropica realtà contemporanea, refrattaria a qualunque sintesi narrativa, la ricerca di un centro semantico è destinata a fallire, e il personaggio è costretto a errare tra codici e frammenti semantici nel tentativo coraggioso quanto inutile di ricostruire un messaggio perduto che il paesaggio ormai non è più in grado di contenere. Accade infatti che ogni

¹⁶¹ *Ivi*, p. 190.

¹⁶² *Ivi*, p. 207.

¹⁶³ *Ivi*, pp. 244-245.

¹⁶⁴ T. Tanner, *Thomas Pynchon*, cit., p. 77.

informazione rimandi a sua volta ad altre piste e altri indizi, in un accumularsi di segni e testi che, anziché svelare il mistero, lo infittiscono.

II.9) Il cuore dell'impero tecnologico

Durante il suo peregrinare nella Zona, Slothrop arriva finalmente a Nordhausen (spazio di instabilità politica che passa ora sotto il controllo ora di un blocco, ora di un altro). Vi sorge un complesso sotterraneo a forma di doppia esse, dove i tedeschi assemblano le V-2. Ecco come il narratore descrive il luogo:

It's a giant factory-state here, a City of the Future full of extrapolated 1930s swoop-facaded and balconied skyscrapers, lean chrome caryatids with bobbed hairdos, classy airships of all descriptions drifting in the boom and hush of the city abysses, golden lovelies sunning in roof-gardens and turning to wave as you pass. It is the Raketen-Stadt¹⁶⁵.

Questa Città-Razzo è il simbolo materiale dell'ordine tecnocratico sovranazionale che governa lo spazio narrativo. Osservandola meglio, però, notiamo come la simmetria delle superfici, che esprimono ordine, organizzazione, sicurezza, mal si concilia con il caos architettonico dei sotterranei: «Strangely, these are not the symmetries we were programmed to expect. [...] No, this Rocket-City, so whitely lit against the calm dimness of space, is set up deliberately to Avoid Symmetry, Allow Complexity, Introduce Terror»¹⁶⁶. Come accadeva con la White Visitation, ancora una

¹⁶⁵ *Gravity's Rainbow*, p. 687.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 302. Nella lettura offerta da Joseph Conte: «Mittelwerke assumes the self-determined functions of a Raketen-Stadt, or Rocket-City, a technological order that (for

volta il sopra e il sotto, l'apparenza e la sostanza, si trovano in netto contrasto fra loro, mostrando come proprio quelli che si professano portatori di ordine in realtà siano i veri agenti del caos imperante nella Zona: il caos che la tecnologia e il calcolo cercano di controllare può solo essere sepolto e nascosto alla vista, ma continua ad agire sotterraneamente.

Per Tony Tanner, il Razzo, insieme all'arcobaleno del titolo, rappresenta una delle immagini salienti di *Gravity's Rainbow*:

The 'Rainbow' inevitably triggers reminiscences of the rainbow in Genesis, which was God's covenant to Noah 'and every living creature of all flesh that *is* upon the earth' that there would be no more destruction on the earth. Gravity, by contrast, is that law (not a 'covenant') by which all things – 'and all flesh that *is* upon the earth' – are finally, inexorably, drawn back down and into the earth: an absolutely neutral promise that all living things will die. The trajectory of the rocket – which at the end of the novel is both a womb (it contains the living figure of Gottfried) and a coffin (arguably embodying the death and perversion of all life-giving love and sexuality) – exactly enacts this stark ironic ambiguity. And in this apparently hopelessly proliferating novel the rocket is always there. It is phallic and fatal, Eros transformed into Thanatos, invading 'Gravity's grey eminence' only to succumb to it, curving through the sky with a lethal rainbow, then crashing to the earth.¹⁶⁷

good or for evil) exists between the competing geopolitical orders. The narrator suggests that the superficial symmetries of the Raketen-Stadt are reassuring to a military bureaucracy that seeks control over the mission and its powerful product. But Slothrop's descent deep within the Stollen, or tunnels, reveals a more intricate and less governable state». J. Conte, "The Excluded Middle: Complexity in Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*", cit., p. 191. Sotto tale aspetto, lo spazio tecnologico della Rocket-City si oppone solo in apparenza al paesaggio di macerie da cui siamo partiti.

¹⁶⁷ T. Tanner, *Thomas Pynchon*, cit., pp. 78-79. La parabola percorsa dal razzo nel cielo sembra sostituire l'arcobaleno simbolo del patto di Dio con gli uomini. Tutti i personaggi del romanzo condividono lo stesso destino: «[...] the parabola. They must have guessed, once or twice – guessed and refused to believe – that everything, always, collectively, had been moving toward the purified shape latent in the sky, that shape of no surprise, no second chances, no return. Yet they move forever under it, reserved for its own black-and-white bad news certainly as if it were the Rainbow, and they its children....». *Gravity's Rainbow*, p. 209.

Mentre per Slothrop il Razzo rinvia al mistero della propria nascita, per Weissman/Blicero, il gerarca nazista che controlla la Città-Razzo, esso rappresenta un veicolo alla trascendenza, il Testo Sacro che può condurlo oltre la *wasteland*¹⁶⁸. Per lui, trascendere questo spazio equivale ad allontanarsi dal *waste* che lo ricopre («I want to break out -- to leave this cycle of infection and death», afferma¹⁶⁹), e approdare a una dimensione astratta, un *Electroworld* dove la morte non possa raggiungerlo¹⁷⁰.

Questo personaggio faustiano concepisce la fuga come astrazione e allontanamento dalla realtà materiale, come un modo per evadere dalla prigione della carne. Il Razzo può vincere la forza di gravità che lo lega alla terra e alla propria condizione di finitezza, catapultandolo in uno spazio utopico. «It is precisely the rocket technology», osserva Steven Kellner, «that makes possible transcendence of earthly forces of gravity as formulated by Newton. Consequently, the frequently evoked images of rockets and space travel in GR allude to a condition beyond the laws of modern physics that had governed terrestrial bodies, as new rocket technologies break free of the planet's gravity for the darkness of space and novel technological adventures» (30-1)¹⁷¹.

¹⁶⁸ «A Text, to be picked to pieces, annotated, explicated, and masturbated till it's all squeezed limp of its last drop». «The Real Text [...] the holy Text». *Ivi*, p. 529.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 724.

¹⁷⁰ «M-maybe there *is* a Machine to take us away, take us completely, suck us through the electrodes out of the skull 'n' into the Machine and live there forever with all the other souls it's got stored there. *It* could decide who it would suck out, a-and when. Dope never gave *you* immortality. *You* hadda come back, every time, into a dying hunk of smelly *meat!* But *We* can live forever, in a clean, honest, purified, Electroworld». *Ivi*, p. 699.

¹⁷¹ Infatti, continua, «whereas the earth's gravity holds down limits, and constraints, its transcendence opens humanity to a frightening new space without the limitations and boundaries of the previous era. The term "gravity's rainbow" thus evinces the end of a

Ma per quelli come Slothrop, fuggire significa «getting out – sometimes at any cost – of the interlocking layers of the single vision that dominates our world»¹⁷², ossia evadere da uno spazio claustrofobico e da un linguaggio sclerotizzato e incapace di comunicare; magari recuperando un rapporto più diretto con la natura, e riconquistando un'oralità capace di promettere una maggiore aderenza tra parola e cosa¹⁷³. La sua fuga, condotta nello spazio, lo porterà a fondersi allegoricamente con il paesaggio.

II.10) Scattering

Per tutto il romanzo la frammentarietà del paesaggio si riflette nello spazio psichico del personaggio: «If the city is a chaotic heap of rubble», osserva Giuseppe Costigliola, «a “zone” with no hierarchy, with neither centre nor periphery, an indifferentiated space of decomposing materials with no “es” and “in” in lotmanian terms, then the human subject is completely lost in it,

modernity constrained by earth's gravity and projects the human species into a new universe, beyond previous scientific models. Henceforth, Newton's laws are in question and the modern deterministic and mechanistic paradigm is challenged, thrusting humanity into an era of uncertainty and indeterminacy». S. Kellner, “Thomas Pynchon and the Advent of Postmodernity”, cit., pp. 30-31.

¹⁷² R. Olderman, “The New Consciousness and the Old System”, cit., p. 206.

¹⁷³ Il Razzo è anche un *testo* da venerare e decifrare, la chiave attraverso cui raggiungere la salvezza. Trascendere lo spazio angusto del mondo di *Gravity's Rainbow*, come sogna Blicero, significa anche trascendere la parola stessa, spingersi lontano dal significante, verso un significato trascendente. Ma un contatto diretto, senza mediazioni, che renda possibile una perfetta aderenza tra parola e cosa, non è possibile, poiché il linguaggio è immerso nella Storia. In *Gravity's Rainbow*, osserva Molly Hite: «The more luxuriant language grows, the further removed it is from original Presence. By this token alone, *Gravity's Rainbow* is a failed revelation, its explosions of language testifying to its inability to recover a primal unity». M. Hite, *Ideas of Order in Thomas Pynchon*, cit., p. 113.

lacking any sense of spatial and logical progression»¹⁷⁴. Tuttavia, puntualizza il critico, la natura dello spazio pynchoniano non è analoga a quella della Parigi di Benjamin o della città americana di Dreiser e Dos Passos:

Rather than the modernist image and metaphor of fragmentation and alienation, the urban landscape is here an indistinct zone with neither boundaries nor a recognizable shape. The ruling metaphor of the spatial and ecological setting is the dismembering, the loss of molecular cohesion, and characters roam in this dim, dark and disassembled space. More to the point, this dismemberment reflects and stands for another, more uncanny dismemberment, that of the human subjects, so that topography mostly functions as metonymy and the city ultimately imposes its shape on the fiction¹⁷⁵.

È la mancanza di limiti dello spazio¹⁷⁶, quindi, a causare l'alienazione e la dispersione identitaria del personaggio: infatti, quanto più si addentra nella Zona, sciogliendo ogni legame con la sua vita precedente, tanto più Slothrop perde di vista ogni riferimento cui agganciare il proprio *self*.

Finché, nelle ultime pagine, a conclusione di un lento processo allegorico, la sua coscienza si fonde con lo spazio circostante. L'uomo, ci viene detto, non possiede più un'identità stabile e afferrabile. Anzi, non ha più nemmeno un corpo: è cioè del tutto privo di forma, proprio come lo spazio narrativo. In altri termini, Slothrop diviene un fantasma, una presenza evanescente che aleggia nella Zona senza più interagire con gli abitanti.

¹⁷⁴ G. Costigliola, "Rubbish, Rubble, Ruins: The Allegorical in *Gravity's Rainbow*", cit, p. 562.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 560.

¹⁷⁶ Si torni indietro al concetto di *boundlessness* cui abbiamo accennato a proposito di *Mason & Dixon*. Se lo spazio aperto, privo di iscrizione e ferite traumatiche e culturali viene visto come un'utopia, è altresì vero che tale assenza di limiti impedisce all'individuo di orientarsi.

Daniela Daniele interpreta lo *scattering* allegorico del personaggio come un riflesso diretto dello spazio mediale postmoderno; un paesaggio elettronico, questo, talmente saturo di segnali da rendere difficile per l'individuo non solo orientarsi ma addirittura conservare un proprio spazio interiore: «Per Pynchon, la ripresa del mito di Osiride sta a indicare la mutazione dell'uomo in “corpo elettronico”, cioè la sua metamorfosi in un'individualità transnazionale che porta inscritta sulla sua pelle, carica di appendici elettriche, il segno di una più stretta adesione alla tecnologia elettronica».

Facendo sì che il paesaggio esterno si sostituisca completamente alla propria coscienza, Slothrop diviene un crocevia¹⁷⁷, un non-luogo da cui diramano infinite strade: pura *boundlessness*, spazio aperto privo di forma.

Il suo *scattering* anticipa la disintegrazione dello spazio narrativo, che accelera soprattutto nell'ultima sezione del romanzo. Eravamo già stati avvertiti del processo che si stava svolgendo nella Zona:

Separations are proceeding. Each alternative Zone speeds away from all the others, in fated acceleration, red-shifting, fleeing the Center. Each day the mythical return Enzian dreamed of seems less possible. Once it was necessary to know uniforms, insignia, airplane markings, to observe boundaries. But by now too many choices have been made. The single root lost, way back there in the May desolation. Each bird has his branch now, and each one is the Zone.¹⁷⁸

Nelle ultime pagine, lo spazio narrativo implode: il Razzo V-4, l'arma supersonica il cui *screaming* avevamo udito nell'incipit, attraversa il tempo e lo spazio precipitando su un cinema di Los Angeles, nell'America

¹⁷⁷ «[...] and now, in the Zone, later in the day he became a crossroad, after a heavy rain he doesn't recall, Slothrop sees a very thick rainbow here, a stout rainbow cock driven down out of pubic clouds into Earth, green wet valleyed Earth, and his chest fills and he stand crying, not a thing in his head, just feeling natural». *Gravity's Rainbow*, p. 638.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 528.

nixoniana del 1972, dove noi stessi assistiamo alla proiezione del film tratto dal romanzo.

II.11) Dalla wilderness al cyberspazio: Underworld

Coprendo più di quarant'anni di storia americana, dagli inizi della Guerra Fredda agli anni Novanta della rivoluzione digitale e nel nuovo mercato globale, *Underworld* mostra come «the United States became postmodern, both culturally and aesthetically»¹⁷⁹. Leggendolo, ci accorgiamo che il mondo d'oggi è diventato davvero il “villaggio globale” di cui parlava Marshal McLuhan¹⁸⁰; ma che, al tempo stesso, proprio la quantità crescente di connessioni che lo percorrono, integrandolo in un unico sistema, può avere un effetto disorientante sull'individuo¹⁸¹.

Pur affacciandosi su un paesaggio postmoderno di rovine simile a quello descritto da Pynchon, DeLillo mette in evidenza tutto ciò che lo separa da

¹⁷⁹ J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, New York-London, Continuum Publishing, 2002, p. 22.

¹⁸⁰ M. McLuhan, *Understanding Media* (1964), trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Net, 2002.

¹⁸¹ Tale eccesso di connessioni, riferito questa volta non solo allo spazio, ma anche alla Storia, diviene il principio strutturale che governa V. Nel complesso romanzo pynchoniano, la Storia stessa è definita da un personaggio «The Situation as an N-Dimensional Mishmash» (T. Pynchon, V. (1963), New York, HarperPerennial, 1999, p. 509) ovvero, nelle parole di Guido Almansi, una «cospirazione universale contro l'uomo» (G. Almansi, “Prefazione”, in T. Pynchon, V., trad. it. di G. Natale, Milano, Rizzoli, 1999, p. 11). «Questa cospirazione», precisa Marino Sinibaldi, «è la complessità, spesso aleatoria e minima, della catena di eventi che determinano le vicende umane, influenzando tutte le loro dimensioni, da quelle macropolitiche a quelle microindividuali». M. Sinibaldi, “Thomas Pynchon e la complessità”, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta*, cit., p. 31.

quest'ultimo.¹⁸² Certamente, anche il suo capolavoro è ascrivibile alla tradizione di *inclusività* cui appartiene di diritto il primo: una tradizione, questa, che comprende nomi importanti come Brackenridge e Twain o, per restare nel Novecento, 'irregolari' della statura di Burroughs, Vonnegut e Coover, tutti lontanissimi dal principio jamesiano di selezione. Tuttavia, e qui DeLillo mostra un orientamento modernista che lo distingue da Pynchon, *Underworld* cerca sempre di imporre una forma al contenuto. Anzi, la metafora del *contenimento* riveste un'importanza capitale.

Riferendosi in proposito al denso saggio che Franco Moretti ha dedicato al nesso tra romanzo ed epica moderna¹⁸³, Alessandro Portelli sottolinea come *Underworld* rappresenti l'ennesimo tentativo di racchiudere (ossia di *contenere*) il mondo in un testo: un tentativo reso ancora più affascinante dal suo stesso fallimento¹⁸⁴. Laddove il romanzo ottocentesco aspira a includere il mondo intero nelle sue pagine, con il modernismo ci si rende conto che se ne può rappresentare solo una piccola parte. Si cerca quindi di alludere all'universale attraverso il particolare, attraverso l'uso sapiente di metafore che possano suggerire ciò che non è rappresentabile direttamente nello spazio narrativo. L'ironia, che Portelli definisce la «figura della

¹⁸² «One way to think of DeLillo's relation to postmodernism», osserva John Duvall, is by an analogy to a modernist American author, F. Scott Fitzgerald. Although not as formally inventive as James Joyce or William Faulkner, Fitzgerald wrote about modernity – the impact of the new in industrial society – automobiles, telephones, jazz recordings. Similarly one might say of DeLillo that he does not hit the high notes of ludic style or press the boundaries of representation as does Thomas Pynchon or Donald Barthelme, nevertheless, DeLillo's subject matter has always been postmodernity – what it feels like to live in the contemporary moment». J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, cit., pp. 21-22.

¹⁸³ F. Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), Torino, Einaudi, 2003.

¹⁸⁴ A. Portelli, "We Do Not Tie it in Twine. I rifiuti, la storia e il peccato in Underworld di Don DeLillo", in Id., *Canoni Americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004, p. 288 (Saggio disponibile anche su *Ácoma*, 19, primavera-estate 2000, pp. 4-15).

disgiunzione»¹⁸⁵, ricopre un ruolo centrale in questo punto: il romanzo modernista si nutre di una tensione irriducibile tra forma e contenuto, tra ciò che viene rappresentato e le forme della rappresentazione. Nel Novecento, infatti, «l'avvento della scienza con la sua modalità analitica impedisce ormai di pensare la totalità, tanto che il desiderio di totalità può essere ammesso solo negandolo, sotto forma di ironia che lo dichiara nell'atto di ammetterne l'impossibilità e l'anacronismo»¹⁸⁶. L'interesse è rivolto soprattutto alla psicologia del singolo: nell'impossibilità di comprendere un mondo in rapido mutamento, si preferisce esplorare i paesaggi interiori.

«Ma nell'universo postmoderno», aggiunge ancora Portelli:

dove la frammentazione non è più un processo in atto ma il dato di partenza (e non ci aspettiamo più che le storie si concludano), è la scienza stessa a proporre due forme di totalità nuove, capaci nuovamente di abbracciare il mondo intero, fonderlo in una cosa sola e contenerlo in sé. E sono precisamente quelle con cui si conclude *Underworld*, epica postmoderna: la rete e la bomba. [...] Tuttavia né la bomba né la rete sono veramente conoscibili: la scienza ha riunito il mondo, ma sotto il segno del mistero, dell'inadeguatezza degli esseri umani di fronte a fenomeni che li sovrastano. [...] L'ironia dell'epica moderna era la figura della disgiunzione che evocava il desiderio di totalità; la paranoia è invece la figura di una totalità che ci avvolge e ci invade ma da cui restiamo disgiunti perché non possiamo conoscerla e possederla¹⁸⁷.

La paranoia, “figura retorica della congiunzione”, sostituisce l'ironia: mentre lo spazio moderno è retto da una struttura discorsiva ipotattica (che presuppone l'esistenza di un'autorità ordinatrice), lo spazio postmoderno è invece governato da un discorso paratattico; è privo, cioè, di una voce

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 291.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 289-290.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 290-291.

narrante capace di imporre un ordine ai frammenti di discorso. Ed è proprio tale assenza ad alimentare il motore del racconto.

Nella postmodernità delle reti globali e dell'informatica, inoltre, il *focus* torna a concentrarsi dallo spazio interiore allo spazio esterno. Ora, almeno in teoria, non mancano gli strumenti per accedere a tutto il mondo; in pratica, però, il nodo appare talmente complesso, ricco com'è di un numero virtualmente infinito di connessioni tra i suoi elementi, da rendere necessarie nuove forme espressive. Forme, cioè, capaci sia di dare il giusto peso ai frammenti di cui è composta la realtà che, soprattutto, di rappresentare i nessi che li collegano. Lo abbiamo già visto a proposito di *Gravity's Rainbow*.

Ciò non significa, però, che i vecchi procedimenti formali vengano abbandonati completamente. *Underworld*, ad esempio, ricicla numerosi stili e convenzioni letterarie, muovendosi sapientemente tra naturalismo, modernismo e postmoderno. «Part of the greatness of this novel», sottolinea anzi David Cowart,

is the way that, at the end of the nineties, it seems a compendium of literary fashion from turn-of-the-century naturalism, through modernist and postmodernist reaction, to hybridized millennial vision. In other words, it offers the insights of naturalism qualified by elements of that movement's successor styles: dislocated chronology; abundant, often conflicting perspectives; intricately motivic construction modeling a near-paranoid dream of universal connectedness; deconstruction of national and religious myth; a self-referring model of history; and a treatment of language that seems to map out contending views on the limits of referentiality¹⁸⁸.

Per quanto riguarda in particolare la rappresentazione della Storia, DeLillo

¹⁸⁸ D. Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language* (2002), University of Georgia Press, 2003, p. 200.

smonta la *grand narrative* cronologica e causale della storiografia tradizionale in frammenti narrativi, che il lettore dovrà poi rimettere insieme:

[DeLillo] borrows from the artists he depicts, organizing the text by juxtaposing fragments in a quasi-Eisensteinian montage, and adopting Rodia's method of bricolage to build his text from the debris of the past. *Underworld* thus presents a series of fragments – displayed mostly in reverse chronology – that dialectically guide the reader toward a synthetic fusion, so that we too must labor to make everything connect. The slogan “everything is connected” thus describes both DeLillo's working method and the social philosophy to which the novel points, an ecological ideal in which recycled waste represents a form of grace.¹⁸⁹

Tale strategia obbedisce anche a un intento politico poiché, nel decostruire il discorso storico ufficiale, ne pone in risalto la natura finzionale. Ma soprattutto, in linea con i paradigmi scientifici contemporanei, pone in risalto il ruolo attivo e creativo del lettore-osservatore: «The ritual of montage», continua Osteen, «encourages us to connect everything in the same way that contemporary scientific paradigms of uncertainty and chaos encourage us to take account of the observer at the scene and sensitive dependence on initial conditions»¹⁹⁰.

¹⁸⁹ M. Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 216. Aggiunge sempre Osteen: «*Underworld* also dramatizes how waste cannot finally be contained. Uncontainable energies drive people to construct interlocking underworlds that resist oppressive institutions, to write a counterhistory that undoes official narratives. Nourished from below, the spirit of resistance wells up to mount guerrilla attacks on the dominant culture. Outcasts and artists, ignored or discarded by the mainstream, respond to unseen waves and radiation, and fashion from dread varieties of redemptive magic. The spirit of resistance is embodied, DeLillo suggests, in works such as Eisenstein's *Unterwelt*, Klara Sax's repainted B-52s, and Sabato Rodia's Watts Towers. These works – salvage operations, recycling projects – redeem and transmogrify the refuse of consumerism and the Cold War. DeLillo offers *Underworld* as a similar act of resistance and redemption». *Ivi*.

¹⁹⁰ *Ivi*.

È infatti soprattutto la capacità del lettore di collegare tra loro i frammenti narrativi o gli ordini del discorso (che Pynchon definisce *creative paranoia*) a rappresentare lo strumento principe per comprendere la realtà¹⁹¹. Il rischio che si corre, però, muovendosi tra così tante connessioni, è di perdere l'orientamento. «We forge so many connections», osserva Duvall, «that we begin to exist in a state that is radically between all categories, we are positively dissolving ourselves in connections or, like the Gladneys with their household waste, crushing and compacting everything into one solid lump»¹⁹².

Come vedremo tra poco, è proprio quest'ultima soluzione quella preferita da Nick Shay, che ci consentirà di proporre una nostra lettura del romanzo. Pur manifestando, infatti, la propria vocazione epica, universale, *Underworld* è anche la storia personale, tanto realistica quanto allegorica, dell'americano Nick Shay, che ha abbandonato il cognome paterno e si è costruito una propria identità. Figura priva di padre, e quindi di un'origine, Nick cerca di costruirsi una, cercando di erigere intorno al proprio vuoto esistenziale, al *waste*, all'assenza di forma, un contenitore che possa separare per costruire.¹⁹³ Oltre a rinviare al vuoto interiore del personaggio¹⁹⁴, il *waste* cui si accenna acquista una consistenza più

¹⁹¹ Per aiutare il lettore, DeLillo si avvale di una serie di simboli che fungono da *leitmotiv*, da collante interno, unendo i frammenti narrativi che compongono la superficie del testo: ad esempio la bomba atomica che, sebbene non compaia mai, incombe sullo spazio narrativo; la palla da baseball di una storica partita che, passando di mano in mano, permette di collegare fra loro i destini di molti personaggi; e infine la rete, ovvero il cyberspazio, che troviamo nel finale.

¹⁹² I Gladney sono protagonisti di *White Noise*, di cui parleremo nel prossimo capitolo. J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, cit., p. 43.

¹⁹³ Come vedremo, sul piano allegorico l'atteggiamento di Nick incarna la strategia del contenimento, che ha accompagnato l'America durante la seconda metà del Novecento.

¹⁹⁴ *Waste* è da intendersi anche come vuoto, *void*, ossia assenza di forma, caos entropico. Come già detto a proposito di *Mason & Dixon*, l'uomo si sente spinto a

materiale nel corso del romanzo, presentandosi di volta in volta nella forma di rifiuti organici o di scorie nucleari; oppure, venendo associato, come accade nella narrativa di Pynchon, alle sottoculture urbane che vivono ai margini dei percorsi ufficiali.

II.12) *Nick Shay e la strategia del containment*

Nick incarna perfettamente la metafora del contenimento che è al centro del romanzo, mostrando un atteggiamento diametralmente opposto a quello assunto da Slothrop. Laddove questi, come si è visto, espande i confini della propria coscienza fino a farla coincidere con lo spazio geografico e narrativo, il personaggio di DeLillo si sforza di conservare la propria identità individuale, scegliendo di non arrendersi al *waste* materiale e simbolico che lo circonda, ma cercando al contrario di escluderlo, di contenerlo.

Prima di proseguire nel nostro discorso, è utile dare qualche cenno sulla trama del romanzo. *Underworld* inizia il pomeriggio del 3 ottobre 1951 al Polo Grounds di New York, durante una storica partita di baseball tra i Giants e i Dodgers, vinta dai primi con un leggendario fuoricampo di Bobby Thomson, che al tempo la stampa definì, con espressione unanime divenuta proverbiale, “The Shot Heard Round the World”.

riempire quella vacuità con linee, parole, segni; solo così può controllare l'ansia che lo prende dinanzi agli spazi aperti: «We can't see the world clearly until we understand how nature is organized. We need to count, measure and test. This is the scientific method. Science. The observation and description of phenomena. Phenomena. Things perceptible to the senses. [...] We need numbers, letters, maps, graphs. We need scientific formulas to understand the structure of matter. E equals MC squared». D. DeLillo, *Underworld* (1997), New York, Scribner, 2003, pp. 734-5. D'ora in avanti citato col solo titolo.

All'evento è presente anche Edgar Hoover, il direttore dell'Fbi, accompagnato da un paio di vecchi amici, tra cui Frank Sinatra. Ma mentre la folla si scalda, Hoover resta freddo: lo hanno appena informato, infatti, che l'Unione Sovietica ha condotto il secondo test nucleare all'interno dei propri confini. Per lui, il giorno della vittoria dei Giants segna anche l'inizio ufficiale della Guerra Fredda, che terrà il mondo col fiato sospeso fino agli anni Ottanta.

Quel giorno Nick Shay, all'epoca diciassettenne, sta seguendo la partita alla radio. Negli anni a venire, avrebbe ricordato il proprio senso di sconfitta al termine del nono inning, quando Ralph Branca, il giocatore dei Dodgers, non era riuscito a bloccare il lancio che avrebbe regalato la vittoria ai Giants.

Non è quello, però, il momento peggiore della sua vita, che era invece giunto allorché un giorno, Nick aveva appena undici anni, suo padre lo aveva abbandonato, lasciandolo da solo con la madre e il fratello¹⁹⁵. Incapace anche solo di concepire un simile gesto, Nick si era convinto che il piccolo allibratore Jimmy Costanza fosse stato eliminato da qualcuno del suo ambiente. Non avrebbe mai ammesso la verità a se stesso. Neppure molti anni dopo quando, ormai padre di famiglia a sua volta, sarebbe ritornato con la mente ai turbolenti anni Cinquanta vissuti da ragazzo nel Bronx¹⁹⁶, risalendo fino al momento in cui uccise un amico per errore.

¹⁹⁵ Cresciuto senza un modello di riferimento, In termini lacaniani Nick era privo di una "legge interna", ossia di quella stessa 'scrittura' che Slothrop vorrebbe cancellare immergendosi nello spazio anarchico della Zona.

¹⁹⁶ A suscitargli i ricordi era stata la lettura di un articolo su Klara Sax, un'affermata artista con cui da ragazzo aveva avuto una breve relazione. All'inizio del romanzo, in un capitolo ambientato all'inizio degli anni Novanta, la troviamo nel deserto dell'Arizona, non troppo distante dal luogo dove il cinquantasettenne Nick Shay si è trasferito con la famiglia. Klara sta verniciando, aiutata da una piccola squadra di volenterosi, un gruppo di aerei B-52 in disarmo, utilizzati durante la guerra fredda per sorvolare i confini del territorio sovietico.

Il tempo trascorso da Nick in un istituto di correzione diretto da gesuiti del Minnesota era servito a trasformarlo in un individuo responsabile delle proprie scelte. Padre Paulus, il tutore che gli era stato affidato, gli aveva fatto conoscere il potere che derivava dalla conoscenza delle parole, il senso di controllo che esse potevano conferire a chi sapeva dominarne la struttura e il significato¹⁹⁷. Col tempo, studio e disciplina gli avevano permesso di costruirsi un'identità monolitica, capace di proteggerlo dalla *waste land* materiale e spirituale del paesaggio americano, e di riempire al tempo stesso il vuoto interiore che lo aveva accompagnato a lungo. Da adulto, Nick ripensa a quel periodo:

All the winter I shoveled snow and read books. The lines of print, the alphabetic characters, the strokes of the shovel when I cleared a walk, the linear arrangement of words on a page, the shovel strokes, the rote exercises in school texts, the novel I read, the dictionaries I found in the tiny library, the nature and shape of books, the routine of shovel strokes in deep snow – this was how I began to build an individual¹⁹⁸.

«To build an individual», per lui, significa costruirsi una struttura identitaria talmente forte da poter tenere il mondo intero a un palmo di distanza.

Negli anni trascorsi dai gesuiti, infatti, il culto del linguaggio gli aveva permesso di allontanarsi dall'influenza del suo ambiente sociale, conquistando l'indipendenza di giudizio di cui in quel momento sentiva di avere bisogno: «I wanted to look up words. I took off my boots and wrung

¹⁹⁷ Poco dopo essere giunto nell'istituto, Padre Paulus gli aveva chiesto di descrivere una scarpa. Nick si era trovato in difficoltà, perché non conosceva i nomi delle parti di cui era composta. «You didn't see the thing because you don't know how to look. And you don't know how to look because you don't know the names». *Underworld*, p. 540, lo aveva rimproverato l'insegnante, facendogli osservare come i nomi possano aiutarci a comprendere la struttura della realtà, ovvero la relazione tra le parti da cui è composta.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 503.

out my cap over the washbasin. I wanted to look up words. I wanted to look up velleity and quotidian and memorize the fuckers all the time, spell them, learn them, pronounce them syllable by syllable – vocalize, phonate, utter the sounds, say the words for all they're worth. *It is the only way in the world you can escape the things that made you*¹⁹⁹.

«It occurs to me», riflette in proposito DeLillo in un'intervista, «that this is what a writer does to transcend the limitations of his background. It does it through language, obviously. He writes himself into the larger world. He opens himself to the entire culture. He becomes, in short, an American – the writer equivalent of his immigrant parents and grandparents»²⁰⁰. Ma per orientarsi in questo «larger world» che rappresenta l'America, uno spazio fluido dai confini incerti, è necessario anche poter contare su una *meta-narrazione* in grado di comprenderlo e spiegarlo, soprattutto in un momento storico soggetto a continui cambiamenti sociali e culturali, come quello compreso tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta.

Underworld mostra come, per la generazione di americani cresciuti all'indomani del secondo conflitto mondiale (la stessa cui appartiene anche Nick), il racconto collettivo della Guerra Fredda rappresentasse l'ultima *master-narrative* ancora capace di *contenere* i frammenti della storia e della cultura americana, facendoli confluire in «one long narrative sweep»²⁰¹.

Poco dopo la caduta del Muro di Berlino, un Nick ormai maturato riflette sul significato del potere:

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 543. Corsivo mio.

²⁰⁰ Intervista concessa a Gerald Howard; "The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo" (1997), in T. DePietro (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 126.

²⁰¹ *Underworld*, p. 82.

I think if you maintain a force in the world that comes into people's sleep, you are exercising a meaningful power. Because I respect power. Now that power is in shatters or tatters and now that those Soviet borders don't even exist in the same way, I think we understand, we look back, we see ourselves more clearly, and them as well. Power meant something thirty, forty years ago. It was stable, it was focused, it was a tangible thing. It was greatness, danger, terror, all those things. And it held us together, the Soviet and us. Maybe it held the world together. You could measure things. You could measure hope and you could measure destruction. Not that I want to bring it back. It's gone, good riddance. But the fact is²⁰².

Per lui, la Guerra Fredda rappresentava, per così dire, un'impalcatura ideologica e retorica, quasi un contenitore, indispensabile per definire i confini dell'identità nazionale.

Del resto, durante il periodo trascorso con i gesuiti, i tentacoli del maccartismo avevano raggiunto anche l'istituto gesuita, e Nick aveva addirittura firmato, senza neppure sapere bene perché, una petizione a favore del senatore²⁰³. Nick incarna un'ossessione americana²⁰⁴, ossia la paura che l'Altro possa minacciare l'identità del singolo (e quindi della

²⁰² *Ivi*, p. 77.

²⁰³ Osserva Joanne Gass: «Upstate New York and Minnesota prove to be New Worlds far removed from the Bronx. But they are not isolated and without connections. McCarthyism reaches its tentacles into the Jesuit school, and Nick signs his name to a supporting petition». J. Gass, "In the Nick of Time: DeLillo's Nick Shay, Fitzgerald's Nick Carraway, and the Myth of the American Adam", in J. Dewey, S. G. Kellman, I. Malin (eds.), *UnderWorlds. Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 124-5. In realtà, una volta tornato libero, Nick non si interesserà mai di politica. Eppure, in collegio ha avuto modo di assimilare, quasi senza rendersene conto, la stessa ideologia del *containment* che riempiva di sé la vita pubblica e privata del Paese in piena guerra fredda, e che lo porterà ad assumere, ormai adulto, un atteggiamento di difesa (e quindi di distacco) verso tutto ciò che lo circonda: come se cose e persone potessero violare in qualunque momento lo spazio interiore che si è costruito a prezzo di tanti sacrifici.

²⁰⁴ Un'ideologia, questa, che si riflette anche nella politica interna che coinvolge le minoranze e tutti coloro che vivono ai margini del discorso egemonico.

nazione). L'atteggiamento difensivo assunto dal personaggio nei confronti del mondo esterno è dovuto soprattutto alla volontà di proteggersi dal passato, mantenendo una distanza fisica ed emotiva dal proprio ambiente, «the things which made [him]»; in senso più ampio, però, questo modo di porsi verso l'esterno può anche essere letto come un riflesso di quella *strategia del contenimento* che ha accompagnato l'America durante la Guerra Fredda.

Nel romanzo osserviamo anche cosa accade all'identità americana nel momento in cui il crollo del gigante sovietico decostruisce il rigido binarismo oppositivo su cui si fondava l'ultima grande narrazione occidentale del secondo Novecento²⁰⁵. Da quel momento, in assenza della struttura di contenimento della Guerra Fredda, i confini nazionali diventano ancora più porosi, ed il nuovo mercato globale, di cui abbiamo già potuto intravedere le prime tracce nella Zona pynchoniana, può diffondersi in modo ancor più capillare: «The demise of Reagan's Evil Empire and the end of the Cold War means that this master Us-Them binary of the 1950s through the early 1990s can no longer mask the effects of multinational

²⁰⁵ In realtà, è fin dagli anni Sessanta che uno degli elementi fondamentali per la formazione dell'identità individuale e collettiva, vale a dire l'esistenza stessa delle metanarrazioni, è entrato in crisi. Ciò ha avuto delle ripercussioni sul soggetto, che si è trovato alle prese con una realtà complessa ed instabile. Negli esempi di letteratura postmoderna di cui ci stiamo occupando, l'individuo è alla ricerca di nuovi modelli di orientamento nello spazio, inoltrandosi in una *quest* che gli consenta di stabilizzare il proprio *self*. Purtroppo lo spazio postmoderno, dimensione in costante flusso, in cui incertezza e frammentazione divengono statutarie, non è in grado di offrire alcun significato stabile. Il problema non risiede tanto nella mancanza di modelli di orientamento o di risposte, quanto piuttosto, come ripete più volte Linda Hutcheon (Cf. Hutcheon. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), London-New York, Routledge, 2002) nella loro eccessiva quantità: lo spazio sociale e culturale contemporaneo, in altre parole, offre fin troppe risposte, fin troppe verità; pertanto, è come se non ne offrisse nessuna.

capital in a period of increasing globalization»²⁰⁶.

Quel che ormai manca, in questo mondo fuori di sesto, è una narrazione globale in grado di contenere l'America. Per Nick, è come se il mondo fosse piombato in una nuova era di barbarie, in cui niente sembra più avere peso o misura:

Many things that were anchored to the balance of power and the balance of terror seem to be undone, unstuck. Things have no limits now. Money has no limits. I don't understand money anymore. Money is undone. Violence is undone, violence is easier now, it's uprooted, out of control, it has no measure anymore, it has no level of values²⁰⁷. 76

Se ci riflettiamo, questa confusione epistemologica, priva di qualunque modello di orientamento, ricorda da vicino la Zona pynchoniana, dove tutto sfugge al controllo. Con l'importante differenza che, laddove Slothrop finiva con l'arrendersi al *waste* del paesaggio, Nick riesce a resistergli: l'atteggiamento difensivo che mostra sempre di possedere verso lo spazio esterno lo aiuta infatti a *contenere* tanto il caos dei ricordi legati alla giovinezza nel Bronx quanto la confusione morale generata dalla fine del bipolarismo tra Stati Uniti e Unione Sovietica. La sua crociata personale contro il *waste*, però, non si svolge esclusivamente sul piano simbolico; al contrario, si sviluppa anche sul piano materiale.

II.13) Dal Bronx a Phoenix

Da adulto, Nick trascorre «a quiet life in an unassuming house in a suburb

²⁰⁶ J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, cit., p. 67.

²⁰⁷ *Underworld*, p. 76.

of Phoenix. [...] Like someone in the Witness Protection Program»²⁰⁸. Questa città nel deserto dell'Arizona²⁰⁹, dove si è stabilito con la moglie Marian e i figli Lainie e Jeff, rappresenta un rifugio contro l'entropia²¹⁰, un contenitore per la sua identità. Da questo posto, infatti, può osservare la *wasteland* americana come protetto da una corazza. Al confronto con Los Angeles, dove pure ha vissuto per lavoro, Phoenix gli appare un posto che risponde ai suoi intenti:

Phoenix was a neater package for me. I needed a private life. How could you have a private life in a place where all your isolated feelings are out in the open, where the tension in your heart, the thing you've been able to restrict to small closed rooms is everywhere exposed to the whitish light and grown so large and firmly fixed that you can't separate it from the landscape and sky?²¹¹

È proprio questo il punto: per proteggere i confini del proprio spazio interiore Nick ha bisogno di interporre un cuscinetto fra il suo *mindspace* e il paesaggio esterno. Lo vediamo infatti mentre osserva il deserto dall'alto

²⁰⁸ *Ivi*, p. 66.

²⁰⁹ Anche *Underworld*, come già *Gravity's Rainbow*, aggiorna il motivo americano dell'«Hero in space» (come lo definì Lewis nel suo classico studio. Cf. R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (1955), Chicago, University of Chicago Press, 1958), immergendo il personaggio in una *quest* del senso che si svolge nello spazio esterno. Come afferma Joanne Gass: «Building an individual requires that our Adam, after having being left behind home, family, and community, actively reject his history and begin anew in a wholly unlike the Old World from whence he came. [...] Nick chooses not to devote his “complete attention” to his history; he chooses instead to “escape the things that made [him]” by learning words. Language, and Nick's mastery of it, creates the coherent, orderly “I” who moves west, until he finally ends up in Phoenix». J. Gass, “In the Nick of Time: DeLillo's Nick Shay, Fitzgerald's Nick Carraway, and the Myth of the American Adam”, cit., pp. 124-5.

²¹⁰ Una serra che lo isola dall'entropia esterna, simile a quella in cui si chiude il protagonista del racconto *Entropy*, di Thomas Pynchon, contenuto nella raccolta *Slow Learner* (1984), London, Vintage, 1995.

²¹¹ *Underworld*, p. 341.

della torre aziendale²¹² dove lavora come *waste manager*, occupandosi di smaltire le scorie nucleari prodotte dalla Guerra Fredda; o mentre percorre il deserto a bordo di un'auto fabbricata in un ambiente asettico, quasi del tutto privo di presenze umane²¹³. Oppure lo ascoltiamo esprimersi in un gergo aziendale specializzato e autoreferenziale (riflesso, a sua volta, dello spazio *unreal* in cui è immerso), che gli dà l'impressione di poter esercitare un dominio assoluto sul proprio microcosmo²¹⁴.

²¹² Dalla torre aziendale, Nick osserva il paesaggio desertico come se più nulla potesse toccarlo: «In the bronze tower I looked out at the umber hills and felt assured and well defended, safe in my office box and my crisp white shirt and connected to things that made me stronger». *Ivi*, p. 119. In realtà, nulla più gli appartiene, neppure quelle cose che sembrano offrirgli sicurezza e protezione. Verso la fine del romanzo, infatti, ammetterà che «None of it ever belonged to me except in the sense that I filled out the forms». *Ivi*, p. 796. In pratica, Nick non è connesso più a niente; vive in una sorta di vuoto pneumatico, che lo isola e lo allontana da tutto e da tutti, e che a lungo andare, come vedremo, gli causerà una crisi esistenziale.

²¹³ In una scena emblematica del suo atteggiamento nei confronti dello spazio esterno, lo vediamo sfrecciare nel deserto dell'Arizona a bordo di una Lexus presa in affitto, assemblata in un luogo asettico e iper-controllato («made and shaped outside the little splat of human speech»), dove nulla è lasciato al caso, e dove l'errore umano è ridotto quasi a zero: «I was driving a Lexus through a rustling wind. This is a car assembled in a work area that's completely free of human presence. Not a spot of mortal sweat except, okay, for the guys who drive the product out of the plant – allow a little moisture where they grip the wheel. [...] It's a culmination in a way, machines made and shaped outside the little splat of human speech. And this made my rented car a natural match for the landscape I was crossing. Heat shimmer rising on the empty flats. A bled-white sky with ticky breezes raking dust across the windshield. And the species factually absent from the scene – except for me, of course, and I was barely there». *Ivi*, p. 63. «I was barely there»: Nick riesce a mantenersi emotivamente distante anche dal luogo in cui si trova.

²¹⁴ A Phoenix Nick non usa il sapido gergo da strada del Bronx; al contrario, adopera un idioletto tecnico, il linguaggio delle *corporation*, composto di parole incomprensibili ai non iniziati. Ancora una volta, quindi, lo spazio geografico viene riempito di segni e istituzioni fino a diventare astratto, iperreale, e questa condizione si riflette in un linguaggio burocratizzato e autoreferenziale. In tutti i romanzi di DeLillo, da *Americana* a *Cosmopolis*, la privatizzazione dello spazio pubblico si accompagna sempre a quella del linguaggio. Lo spazio, cioè, è sempre collegato alla parola. Dove il primo è affollato e simulato, la seconda è opaca e cortocircuitata. Al tempo stesso, però, i suoi romanzi lasciano trasparire il desiderio, da parte dei personaggi, di accedere a uno spazio più reale e concreto, a un linguaggio più autentico. «Ci sono due tendenze in atto nell'uso del linguaggio di DeLillo», osserva Heinz Ickstadt. «Da un lato cogliamo il fascino

Questo luogo dalla geometria regolare e privo di ombre ²¹⁵, dove tutto è prevedibile e da cui il *waste* viene tenuto fuori, gli dà la sensazione di poter controllare perfino la Storia:

And I liked the way history did not run loose here. They segregated visible history. They caged it, funded and bronzed it, they enshrined it carefully in museums and plazas

continuo che egli prova per il linguaggio come sistema e per i suoi vari sottosistemi – per le lingue stilizzate e specialistiche della musica rock, del football, della scienza, della matematica, degli affari, della televisione e della pubblicità. Tali sottosistemi sono estremamente astratti e auto-referenziali – estranei e privi di senso per coloro che non li conoscono, eppure, e forse proprio per questa ragione, sono suggestivi, misteriosi e magici. D’altro canto, c’è anche la tendenza, quasi una sorta di struggimento, a tenere il linguaggio fuori dall’astrazione e dall’arbitrio, e a restituirlo agli oggetti che nomina o che sembra nominare (“to get a grip on things”). H. Ickstadt, “Il mondo narrativo di Don DeLillo”, trad. it. di M. Dorigo Salamon, *Nuova Corrente*, 136, 2005, p. 227. E aggiunge: «Da un lato, la narrativa di DeLillo è legata all’astrazione di tutti i linguaggi che producono sistema, incluso il linguaggio del web mondiale, in grado di connettere qualsiasi cosa con tutto ma che, in questo processo, perde la concretezza del corpo e del mondo. D’altro canto, essa offre un antidoto a tale sistematizzazione, aprendosi alla materialità sensuale del mondo così come della parola: linguaggio e rifiuto (inteso come cianfrusaglia, pattume o escremento) sono metaforicamente collegati in tutto il libro. Nel suo uso del linguaggio così come nel suo modo di narrare, DeLillo tenta di mantenere la tensione, di valicare l’invalidabile scarto tra l’armonia astratta della struttura e la ruvidezza, la visceralità della nostra esistenza materiale». *Ivi*, p. 230. DeLillo resta affascinato da ogni forma di linguaggio o codice astratto, visto sempre e comunque più come uno meccanismo di difesa dall’entropia che come una trappola. Non si mostra cioè diffidente come Pynchon verso l’istituto della scrittura. DeLillo ha affermato in più di un’intervista che ha sempre cercato di riprodurre il linguaggio “from a street level”, ovvero prendendo spunto direttamente dalla realtà. Ogni livello di astrazione che si può riscontrare nei codici linguistici dei suoi romanzi appartiene pertanto alla cultura americana contemporanea, ed in ciò che si ascolta per strada o in televisione, o che si legge sui giornali. Secondo Alan Bilton: «The creeping elements of abstraction in his work thus appear both threatening and mysterious – pieces of corporate jargon insidiously infiltrating everyday speech, streams of electronic data scorching the sitcom imagery of his work – a Pop Art world whose imagery is repeated and repeated until it becomes something stranger, less identifiable». A. Bilton, *Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 17.

²¹⁵ Si veda come Nick ama descrivere le forme regolari dello spazio urbano in cui vive: «From the shimmering bronze tower where I worked I used to gaze at the umber hills and ridges that defined the northeast view. [...] I told myself how much I liked this place with its downtown hush and its office towers separated by open space and its parks with jogging trails and its fairy ring of hills and its residential streets of oleanders and palms and tree trunks limed white – white against the sun». *Underworld*, pp. 85-86.

and memorial parks. The rest was geography, all space and light and shadow and unspeakable hanging heat.²¹⁶

La difesa del proprio Sé si accompagna allo sforzo simbolico di far confluire i frammenti della Storia («ten thousand wisps of disinformation») in «one long narrative sweep», come se questa consistesse in una semplice concatenazione di eventi collegati da un rapporto causale:

History was not a matter of missing minutes on the tape. I did not stand helpless before it. I hewed to the texture of collected knowledge, took faith from the solid and availing stuff of our experience. Even if we believe that history is a workwheel powered by human blood – read at the speeches of Mussolini – at least we’ve known the thing together. *A single narrative sweep, not ten thousand wisps of disinformation*²¹⁷.

Perfino il cimelio storico che stringe in pugno, la palla da baseball della leggendaria partita tra i Giants e i Dodgers, sulla cui superficie consunta si possono vedere le tracce di coloro cui è appartenuta nel corso dei decenni, acquista un valore simbolico, quasi racchiudesse nella sua forma i frammenti della storia personale e collettiva²¹⁸. È come se, nel suo «long arching journey», la palla permettesse di collegare le esistenze di tutti

²¹⁶ *Ivi*, p. 86.

²¹⁷ *Ivi*, p. 82 (corsivo mio).

²¹⁸ Mentre l’esplosione finale del razzo in *Gravity’s Rainbow* rappresenta il trionfo della forza centrifuga, accompagnandosi alla frammentazione dello spazio geografico e narrativo, la palla da baseball di *Underworld* rappresenta il desiderio di contenere il passato personale e la Storia. Essa costituisce anche un ponte simbolico in grado di unire la vita nel Bronx degli anni Cinquanta («So strong and real», ricorda la scultrice Klara Sax; *Ivi*, p. 73) al presente di Phoenix (epitome dello spazio postmoderno, e simbolo dei cambiamenti che hanno avuto luogo negli ultimi decenni nella società americana. Società, questa, in cui, sempre secondo Klara, la vita sembra aver preso «an unreal turn at some point» (*Ivi*), trasformandosi in una realtà simulata. Quest’ultimo motivo ricorre spesso nel romanzo, che contrappone la vita ‘vera’ delle aree più degradate del Bronx, dove ogni giorno bisogna lottare per sopravvivere, all’esistenza ovattata condotta nelle piccole cittadine sorte sull’onda della new economy, come la piatta e ordinata Phoenix dove Nick ha deciso di trasferirsi da adulto.

coloro cui è appartenuta, inscrivendole in una sola narrazione («one long narrative sweep»):

The ball brought no luck, good or bad. It was an object passing through. But it inspired people to tell him things, to entrust family secrets and unbreathable personal tales, emit heartfelt sobs onto his shoulder. Because they knew he was their what, their medium of release. Their stories would be exalted, absorbed by something larger, the long arching journey of the baseball itself and his own cockeyed march through the decades²¹⁹.

Ma è soprattutto il lavoro come *waste manager* che lo aiuta ad imporre un ordine simbolico alla Storia. Seppellire il *waste* della Storia, ossia le scorie nucleari, gli consente di realizzare sul piano materiale ciò che finora ha cercato di effettuare solo sul piano del linguaggio, ricucendo lo strappo tra parola e cosa: ossia tenere il *waste* (inteso come vuoto, caos entropico, impurità, incertezza) fuori dalla porta, circoscriverlo per limitarne l'influenza; ancora, in ultima analisi, distinguere la forma dalla non forma²²⁰.

²¹⁹ *Ivi*, p. 318.

²²⁰ È la stessa strategia di contenimento di Nick a governare la composizione di *Underworld*, la cui forma si basa su un delicato equilibrio tra *waste* e ordine, spinte centrifughe e contro-spinte centripete. In altri termini, il romanzo è compreso tra una macrostruttura razionale (ordinata, simmetrica, apollinea) esterna e una microstruttura irrazionale (casuale, asimmetrica, dionisiaca) interna. Si pensi, ad esempio, a come il movimento *casuale* della palla da baseball, che nei suoi passaggi di proprietà funziona da *leitmotiv*, unendo le varie parti del romanzo, venga controbilanciato da una cornice esterna di forma regolare, che racchiude il disordine della materia narrativa (il *waste* al centro del romanzo) in una sorta di contenitore. Riflettendo sulla natura di questo scarto ironico tra forma e contenuto, Heinz Ickstadt sottolinea l'arbitrarietà della cornice esterna che, secondo lui, non vuole essere né mimetica, né simbolica: «Dovrebbe essere chiaro che questa simmetria strutturale è puramente arbitraria: l'ordine narrativo che DeLillo impone al suo materiale non può essere assolutamente definito mimetico (o simbolico). Lo scarto tra la struttura e la materialità delle cose sembra confermare la sua affermazione [...] che l'arte è al contempo *dentro* e *fuori* della storia, una storia qui intesa come massa di dati, di fatti, di cose prive di struttura, come materiale grezzo della realtà e il terrore della vita e della morte che crea un bisogno di ordine e struttura». H. Ickstadt, "Il mondo narrativo di Don DeLillo", cit., p. 226. Tale struttura è composta

Si sarà compreso che, mentre il modello identitario di Slothrop è fondato sull'*inclusione* di tutto ciò che si trova nello spazio esterno, quello di Nick si basa invece su una strategia di *contenimento* (e quindi di *esclusione*) del paesaggio. Diversamente dall'altro, infatti, Nick teme la dispersione entropica del soggetto nello spazio esterno, e cerca quindi di separare il Sé dal luogo: solo distanziandosi da quest'ultimo senza accoglierlo nella sua coscienza riesce ad conservare la propria individualità.

Quest'atteggiamento però, se portato all'eccesso, può diventare un'arma a doppio taglio. Per quanto Nick riesca a proteggersi dal caos esterno difendendo i confini del proprio Sé (ossia andando a vivere nel deserto, ricorrendo a un meta-linguaggio elitario, e seppellendo materialmente il *waste* della Storia), la sua strategia difensiva gli impedisce anche di relazionarsi fino in fondo con gli altri, e finisce col confinarlo in una dimensione esistenziale irreale. Ecco perché, verso la fine del romanzo compaiono, nascosti dietro un sottile velo di nostalgia, i sintomi di una vera e propria crisi esistenziale. Certo, Nick si sente ancora al riparo nello spazio incontaminato della torre aziendale, dove si lascia cullare dal monotono ronzio dei computer:

I still respond to that thing you feel in an office, wearing a crisp suit and sensing the linked grids lap around you. It is all about the enfolding drone of the computers and fax machines. It is about the cell phones slotted in the desk chargers, the voice mail and e-mail – a sense of order and command reinforced by the office itself and the bronze

tanto da una studiata (e volutamente ingiustificata) disposizione dei vari capitoli, quanto da una complessa rete di motivi (la bomba, i rifiuti, i media, ecc.) che fungono da collante interno. Si osservi che, proprio in virtù della sua arbitrarietà, essa esprime una volontà autoriale del tutto assente in Pynchon. Per un'attenta analisi della struttura narrativa di *Underworld* si rimanda al denso saggio di Stefania Consonni, "'The Shot Heard Round the World': Baseball e cospirazioni narrative in *Underworld* di DeLillo", *Nuova Corrente*, 134, 2004, pp. 319-342.

tower that encases the office and by all the contact points that shimmer in the air somewhere²²¹.

E certamente riesce ancora a tenere fuori della porta i fantasmi del passato:

I drink aged grappa and listen to jazz. I do the books on the new shelves and stand in the living room and look at the carpets and wall hangings and I know the ghosts are walking the halls. But not these halls and not this house. They're all back there in those railroad rooms at the narrow end of the night and I stand helpless in this desert place looking at the books²²².

Tuttavia, proprio nelle ultime pagine, confessa che gli mancano “i giorni del disordine”, quando tutto era indistinto ma la vita gli sembrava più intensa, più *reale* (si noti che in poche righe l'aggettivo «real» compare ben tre volte):

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and *real*. I was dumb-muscle and angry and *real*. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked *real* streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself²²³.

II.14) Dall'ordine di Phoenix al waste del Bronx

Agli spazi tecnomorfi di cui Phoenix costituisce l'esempio paradigmatico, luoghi in cui il *waste* non entra e l'umanità è ridotta a semplice sfondo, DeLillo oppone la presenza di “spazi altri” (come il Bronx), dove il *waste*

²²¹ *Underworld*, p. 806.

²²² *Ivi*, p. 810.

²²³ *Ivi* (corsivi miei).

non è relegato ai margini, ma al contrario rientra nei parametri dell'esistenza quotidiana²²⁴. «Even in the most extreme of circumstances», afferma Alan Bilton, «ordinary life manages to reassert itself, and the underworlds of DeLillo's novel – the back-rooms, alleyways, store-houses and service tunnels – suggest a coarse grained texture and materiality implacably opposed to the intangible disappearance registered elsewhere»²²⁵.

Nel Bronx vive Albert Bronzini, l'ex-insegnante di scacchi di Matt Shay, fratello minore di Nick. Contrariamente a Nick, Bronzini fonda la sua esistenza su di un generoso rapporto di mutuo scambio con gli altri. Mentre il primo attraversa il deserto chiuso nell'abitacolo di una Lexus, un'auto assemblata in un ambiente privo dello «splat of human speech», il secondo preferisce passeggiare a piedi per le strade del quartiere: «Bronzini didn't own a car, didn't drive a car didn't want one, didn't need one, wouldn't take one if somebody gave it to him. Stop walking, he thought, and you die»²²⁶. Tempo prima, aveva confessato a Padre Paulus: «This is the only art I've mastered, Father – walking these streets and letting the senses collect what is routinely here»²²⁷. Per questo epigono di Leopold Bloom²²⁸,

²²⁴ In realtà la geografia del romanzo è vastissima, e si allarga a comprendere uno spazio narrativo che va da Boston al deserto del Nevada a San Francisco, giungendo perfino in Khazakistan. Tuttavia, è tra questi due cronotopi opposti che si inserisce l'intero spazio narrativo. Alan Bilton osserva ad esempio che *Underworld* «juxtaposes the grimly physical texture [...] of the Bronx in the 1950s, with the holographic emptiness of Phoenix in the 1990s, the palpably real contrasted with the abstract and the electronic, a dualism central to the book». A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit, p. 35.

²²⁵ *Ivi*, p. 38.

²²⁶ *Underworld*, p. 662.

²²⁷ *Ivi*, p. 672.

²²⁸ Il personaggio di Bronzini rinvia per opposizione al protagonista di *Cosmopolis*, un breve romanzo di DeLillo pubblicato dopo l'11 Settembre (benché sia ambientato in un crudele giorno d'aprile del 2000). Il protagonista, Eric Packer, è un giovane magnate che percorre New York a bordo della sua confortevole limousine. La città rappresenta il mondo («world city», e definita nella seconda parte. D. DeLillo, *Cosmopolis* (2003),

infatti, «walking was an art»:

Bronzini thought that walking was an art. He was out nearly every day after school, letting the route produce a medley of sounds and forms and movements, letting the voices fall and the aromas deploy in ways that varied, but not too much, from day to day. He stopped to talk to card-players in a social club and watched a woman buy a flounder in the market. [...] Even in this compact neighborhood there were streets to revisit and men doing interesting jobs, day labor, painters in drip coveralls or men with sledgehammers he might pass the time with, Sicilian busting up a sidewalk, faces grained with stone dust. The less a job pays, Bronzini thought, the harder the work, the more impressive the spectacle. Or a waiter having a smoke during a lull, one of those fast-aging men who are tired all the time. The waiters had tired lives, three jobs, backaches and bad feet. They were more tired than the men in red neckerchiefs who swung the heavy hammers. They smoked and coughed and told him how tired they were and looked for a place on the sidewalk where they might situate the phlegm they were always spitting up²²⁹.

Come si può vedere in questa splendida descrizione di una via del Bronx, lo «splat of human speech» che Phoenix sembra voler escludere, in questo luogo regna sovrano.

Ma è in un'altra zona del Bronx, un'area disastata denominata *The Wall*, che il *waste*, letterale e metaforico, diviene addirittura parte integrante del

London, Picador, 2004, p. 88) e, come avviene nello *Ulysses* joyciano, la sua 'odissea' avviene nell'arco di un solo giorno. Ci troviamo, però, in un momento particolarmente caotico: il Presidente sta per giungere in visita ufficiale, il funerale di un *rapper* procede lentamente nel cuore della metropoli, e una protesta da parte di un gruppo di *no-global* sta avendo luogo a Times Square. Il percorso della limousine è continuamente interrotto o deviato da incidenti, che la spingeranno verso le aree povere della città, pur di evitare il traffico. Proprio nel quartiere dove era nato, Hell's Kitchen, Eric troverà la morte. Un'allegoria dell'America post-11 Settembre? Oppure, nella suggestiva lettura offerta da David Cowart, l'odissea metropolitana di Eric Packer «parodies the westward movement that has defined the nation?». D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, Athens-London, University of Georgia Press, 2003, p. 220.

²²⁹ *Underworld*, pp. 661-662.

paesaggio. «[A] tuck of land adrift from the social order»²³⁰, popolato da quell'*excluded middle* che abbiamo imparato a conoscere anche nelle pagine di Pynchon, il Muro appare lontanissimo dalla realtà simulata di una città come Phoenix, ed è proprio la sua *realness* a conferirgli dignità²³¹. Questo luogo è popolato soprattutto da vagabondi e artisti di strada, che si nutrono degli scarti del progresso. Quando Suor Grace si avventura per la prima volta in questa *No Man's Land*, la prima cosa che nota sono le carcasse di auto che gli abitanti della zona riciclano²³²:

The two women looked across a landscape of vacant lots filled with years of stratified deposits – the age of house garbage, the age of construction debris and vandalized car bodies, the age of moldering mobster parts. Weeds and trees grew amid the dumped objects.

[...]

Sometimes there were forty or fifty cannibalized cars dumped in the lots, museum quality, a junkworld sculpture park – car bashed and bullet-cratered, hoodless, doorless and rust-ulcered, charred cars, upside-down cars, cars with dead bodies wrapped in

²³⁰ *Ivi*, p. 239.

²³¹ Quando Suor Grace, che si è assunta il compito di aiutare gli abitanti più poveri della zona, vede un pullman di turisti che attraversano la *wasteland* del Muro come se si trovassero a un safari, la sua reazione istintiva è di difendere la dignità degli abitanti: «Gracie dropped the crew at their building just as a bus pulled up. What's this, do you believe it? A tour bus in carnival colors with a sign in the slot above the windshield reading South Bronx Surreal. Gracie's breathing grew intense. About thirty Europeans with slung cameras stepped shyly onto the sidewalk in front of the boarded shops and closed factories and they gazed across the street at the derelict tenement in the middle distance. Gracie went half berserk, sticking her head out the van and calling, "It's not surreal. It's real, it's real. Your bus is surreal. You're surreal. [...] Gracie shouting, "Brussels is surreal, Milan is surreal. This is real. The Bronx is real». *Ivi*, p. 247.

²³² Come gli *underdogs* che incontreremo in *The Crying of Lot 49*. DeLillo stigmatizza la logica manichea che ha retto mezzo secolo di guerra fredda, una logica basata su di una opposizione binaria sintetizzabile nell'espressione "Noi vs. Loro". Questa logica, che gli Stati Uniti hanno applicato alla politica estera (ed interna: si pensi al maccartismo) durante la Guerra Fredda, è la stessa che il paese adopera verso i cittadini indesiderati.

shower curtains, rats ascratch in the glove compartments²³³.

Questi personaggi sono gli unici, nel romanzo, a non attraversare una crisi esistenziale perché, come Bronzini, vivono la loro quotidianità in un generoso rapporto di scambio con gli altri. Ecco perché, quando l'artista *mainstream* Klara Sax propone a Ismael Munoz, un autore di graffiti malato di Aids, di entrare a far parte dello *star-system*, il giovane rifiuta: ciò lo priverebbe del suo ambiente naturale, che per lui rappresenta una fonte insostituibile di energia creativa.

Purtroppo, però, presto o tardi anche qui giungerà il Mercato: lo possiamo intuire nel finale quando, sul Muro che divide il quartiere dal resto della città, compare un cartellone con la pubblicità di un succo d'arancia. Su quella parete Munoz e i suoi amici dipingevano angeli con le sembianze dei bambini del quartiere morti per fame o per malattia; o di morte violenta, come la piccola Esmeralda²³⁴.

Il romanzo, però, non termina qui. In chiusura, infatti, DeLillo ci mostra dove vanno a finire le anime di coloro morti nelle sue pagine. Questo luogo, che rappresenta il futuro dello spazio postmoderno, è la Rete, il cyberspazio.

Il «Net-work of Points» di cui parlava Pynchon in *Mason & Dixon*, riferendosi alle mappe che di lì a poco avrebbero chiuso in un reticolo di sentieri il paesaggio americano, lo ritroviamo qui, elevato all'ennesima potenza. In questo non-luogo, dove non vigono le leggi dello spazio e del tempo, l'identità del singolo scompare, assorbita nella rete infinita di

²³³ *Ivi*, pp. 238 e 241.

²³⁴ Da questo momento, ogni sera sul cartellone pubblicitario appare un'ombra, che agli occhi degli astanti sembra assumere le sembianze della bambina uccisa. Chi è credente, vi scorge un miracolo. Chi non lo è, riscopre almeno il piacere di ritrovarsi insieme, come non accadeva dalla mitica partita del '51 tra i Giants e i Dodgers.

connessioni: «There is no space or time out here, or in here [...] There are only connections», dice il narratore.²³⁵

Tali connessioni, riflette Duvall,

do not seem conducive to the construction of a resisting subjectivity that might attain some critical purchase on capitalism. Rather, with ever-increasing stores of information available and hyperlinked [...] the possibility of individual interpretation – however paranoid it might be – implodes into the schizophrenic flow of information. In other words, the connections of the web already outstrip the fantasies of the most dedicated paranoid.²³⁶

²³⁵ Ivi, pp. 824-825. «Everything is connected in the end», dice il testo (Ivi, p. 826). Il cyberspazio, epitome dello spazio postmoderno, frammentato e iperconnesso al tempo stesso, è incomprensibile ed inafferrabile proprio in virtù della sua complessità. È un luogo senza spazio e senza tempo, non descrivibile con gli strumenti verbali che abbiamo a disposizione. Afferma giustamente Alan Bilton: «Indeed, the dominant feeling in DeLillo's fiction, is that contemporary reality has outdistanced any language with which to describe it, one's conventional vocabulary no longer able to cope with the linguistic surroundings in which it now finds itself. DeLillo's writing is concerned with the emergence of a technological and bureaucratic space which we cannot even begin to describe – precisely because we lack the correct terms with which to do so. [...] Elsewhere, Fredric Jameson has demonstrated how inadequate our usual terms seem when attempting to deal with, say, the flow of capital within the multinational money markets, the electronic codes employed by interlocking information agencies, or the vast weight of data circulating within bureaucratic channels. In the strange new world of information-technology, credit card details, bar codes, fax numbers, and endless waves of incognisable statistics are beamed from satellite to satellite as electronic signals no longer resembling words at all: invisible, intangible, unimaginably abstract». A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 18. Torniamo ancora una volta a quanto già detto a proposito di *Gravity's Rainbow*: privi perfino dei termini linguistici per descrivere questa dimensione immateriale dello spazio, siamo più facilmente soggetti al controllo dei sistemi di controllo che producono e gestiscono tali informazioni e codici. DeLillo sembra esserne consapevole, poiché Nick Shay impara a dominare il linguaggio proprio per conquistare la libertà e l'indipendenza di giudizio di cui ha bisogno: «I wanted to look up words. I took off my boots and wrung out my cap over the washbasin. I wanted to look up words. I wanted to look up velleity and quotidian and memorize the fuckers all the time, spell them, learn them, pronounce them syllable by syllable – vocalize, phonate, utter the sounds, say the words for all they're worth. It is the only way in the world you can escape the things that made you». *Underworld*, p. 543.

²³⁶ J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld. A Reader's Guide*, cit., p. 69. Questa nuova frontiera creata dalla scienza si espande all'infinito, e invita l'individuo ad

Insomma, ci troviamo di fronte a un luogo infinitamente percorribile, come l'America di *Mason & Dixon* o la Zona di *Gravity's Rainbow*; eppure, ancora una volta, talmente interconnesso da rovesciarsi nel *panopticon*, nel sistema integrato. Come gli altri spazi che abbiamo incontrato finora, anche il cybespazio diviene, da simbolo della *boundlessness*, figura del *containment*²³⁷.

abbandonarsi, a rinunciare alla propria identità e annullarsi nel tutto, senza proteggersi ossessivamente da questa espansione. Rappresenta infatti l'universale fusione di tutte le cose, ma anche l'assenza d'identità del singolo, che Slothrop abbraccerebbe volentieri, ma che Nick al contrario teme.

²³⁷ Ma allora, è forse il caso chiedersi, cosa significa la parola «Peace» (*Underworld*, p. 827), Pace, che compare sullo schermo di un computer, e con cui termina il romanzo? Si tratta forse di una pace universale, di un augurio di ordine e di armonia, di quel sentimento di *togetherness* di cui parlava già Pynchon auspicando, come molti della sua generazione, un uso pacifico della tecnologia? O si tratta invece della pace all'ombra del mercato globale?

III. Lo spazio claustrofobico in *The Crying of Lot 49* (1966) di Thomas Pynchon e *White Noise* (1985) di Don DeLillo

III.1) *Lo spazio come prigionia linguistica: The Crying of Lot 49*

In *The Crying of Lot 49*, Pynchon mostra ancora una volta come l'eccesso di segni produca il risultato di restituire al caos entropico²³⁸ lo spazio che la civiltà gli aveva strappato un tempo. Pynchon rappresenta questo punto di vista sul piano espressivo adottando un metodo che, procedendo per accumulo di informazioni, linguaggi, codici e micronarrazioni, satura lo spazio narrativo quasi fino a farlo esplodere,²³⁹ per poi giungere infine ad una calcolata paralisi semantica per eccesso di informazione. Potremmo assimilare questa *foresta di segni* a una *wilderness* postmoderna, un territorio selvaggio proprio in quanto *iper-segnico*, e perciò incomprensibile. È questa giungla di segnali fisici e simbolici che Oedipa Maas, la protagonista del romanzo che ci apprestiamo ad analizzare, cerca di penetrare nel corso della sua *quest*.

²³⁸ Pynchon prende in prestito il concetto di *entropia* dalla seconda legge della termodinamica, che descrive il caos molecolare prodotto dal surriscaldamento e dalla successiva stasi delle particelle. Lo scrittore si serve di questa metafora per descrivere tanto «il disordine della lingua derivato dal collasso per esaurimento» (D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 8) quanto il paesaggio geografico e culturale rappresentato nella sua narrativa.

²³⁹ Afferma giustamente Marino Sinibaldi: «Pynchon non è uno scrittore metanarrativo, ma ipernarrativo. Se una postmodernità c'è, non è lungo l'asse inaugurato ed egemonizzato da Borges, come pure è stato scritto; essa segue piuttosto una genealogia diversa, che intreccia Joyce e i beat [...] e aspira all'ipernarrazione famelica piuttosto che a una metanarrazione sostanzialmente anoressica». M. Sinibaldi, «Paranoia e parodia: Thomas Pynchon e la complessità», in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta*, cit., p. 34.

In *The Crying of Lot 49* la dimensione dello spazio e quella della scrittura si incontrano nella metafora della torre. La sovrabbondanza di codici culturali e frammenti linguistici che permeano lo spazio urbano finiscono paradossalmente col trasformarlo in una serra isolata dal mondo, intrappolando il personaggio principale in una torre dorata da cui non sembra esistere possibilità di fuga.²⁴⁰ Una condizione, questa, che innesca

²⁴⁰ Nelle sue opere Pynchon adopera spesso alcune immagini per rappresentare l'isolamento, volontario o coatto, dei personaggi dal mondo esterno. Se in *The Crying of Lot 49* troviamo la protagonista prigioniera di una torre metaforica, in *Entropy* facciamo la conoscenza di un personaggio che, per proteggersi dal caos della Storia, ha scelto di rifugiarsi in una serra tanto fisica quanto esistenziale. Dal canto suo, DeLillo spesso presenta personaggi in fuga dal mondo, percepito come una prigionia 'mediatica'. David Bell, il protagonista del suo primo romanzo, *Americana*, è un giovane dirigente televisivo newyorchese che, in modo analogo al Nick Shay di *Underworld*, si allontana dal proprio ambiente per intraprendere una personale *quest* identitaria *on the road* attraverso le strade dimenticate d'America («Explore America in the screaming night». D. DeLillo, *Americana* (1971), London, Penguin, 2006, p. 10). Il romanzo rappresenta il primo tentativo di DeLillo di comprendere l'identità americana in rapporto allo spazio mediatico e alla cultura del consumo. Epigono 'postmoderno' dei grandi viaggiatori della letteratura americana, da Jack London a Henry Miller, da Jack Kerouac a William Burroughs, David si dirige verso Ovest a bordo di un camper con un piccolo gruppo di amici, cercando di cogliere il vero volto del Paese (ormai interamente ricoperto dalle icone del capitalismo mediatico) attraverso le immagini 'sporche' (e proprio per questo, secondo lui, più 'vere') della sua cinepresa. Secondo Pamela Mansutti, DeLillo «riconosce che il discorso dei tabloid e delle immagini ha ormai una sua necessità fisiologica nel consorzio umano, ma sente anche che ad esso si accompagna la nostalgia per un mondo esperienziale che va al di là della simulazione stessa. L'autore, fin da questo suo esordio letterario, tenta cioè di riaffermare una perduta integrità psichica del *self*, attraverso quello stesso strumento che gliela fa perdere quotidianamente, se utilizzato in funzione consumistica». P. Mansutti, ««Using the Whole Picture»: Il doppio sogno cinematografico di *Americana* (1971)», in *Nuova Corrente*, 136, 2005, p. 245. Nelle mani di David, insomma, la pellicola diviene l'unico strumento in grado di cogliere il paesaggio senza mediazioni, grazie a un linguaggio visivo pre-verbale. Ma si renderà conto che non esiste alcun meta-linguaggio capace di accedere direttamente alla realtà empirica. Neppure per Buddy Wunderlick, la rock-star protagonista di un romanzo delilliano di qualche anno dopo, *Great Jones Street*, sembra esserci via di fuga dalla claustrofobica civiltà delle immagini. Quando lascia la sua *band* nel bel mezzo di un *tour* perché si sente soffocato dall'attenzione rivoltagli dalla stampa, si accorge che la fuga dal sistema dell'industria discografica non fa che peggiorare ulteriormente la situazione: la lontananza dai riflettori, infatti, concentra ancor più su di lui l'attenzione dei media. D. DeLillo, *Great Jones Street* (1973), London, Picador, 1998. Anche Bill Gray, il protagonista di *Mao II*, ancora di DeLillo, è uno scrittore terrorizzato dai media e dalla pubblicità, che come Buddy Wunderlick decide di rendersi irreperibile. Proprio

un vero e proprio processo di deriva entropica, riguardante anche il linguaggio. La chiusura dello spazio postmoderno si riflette in un linguaggio claustrofobico, divenuto ormai incapace di rapportarsi col mondo. Pertanto, come risulterà chiaro alla fine, il tentativo da parte del personaggio principale di ampliare i limiti di quel linguaggio, riavvicinandolo all'uomo, si tradurrà in una sfumatura dei confini dello spazio metropolitano, allargato a comprendere tutto il mondo. Tutto ciò equivarrà a spezzare la dittatura fisica e culturale dello spazio postmoderno, liberando il linguaggio dalla griglia sintattica e semantica del discorso monologico inscritto al suo interno.

Dopo la morte del magnate californiano Pierce Inverarity, Oedipa Maas, sua ex-amante, scopre di essere stata nominata esecutrice testamentaria delle proprietà del defunto. Il suo compito è di catalogare tutti i

come l'altro (e come Thomas Pynchon, cui il personaggio dello scrittore è chiaramente ispirato), però, si accorge dell'impossibilità di uscire dal sistema mediatico, una volta entrati. Fra l'altro, *Mao II* incarna una riflessione sul ruolo della letteratura nella società dello spettacolo, dove ormai tutto viene ridotto a immagini consumabili. Riferendosi indirettamente allo scrittore Salman Rushdie, autore dell'ormai celebre romanzo *The Satanic Verses* (che, si ricorderà, gli procurò una condanna a morte da parte degli integralisti islamici), Gray afferma: «Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of a culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated». D. DeLillo, *Mao II*, New York, Viking, 1991. Naturalmente, ancora una volta si riferisce ai mass-media. Sembra insomma che nell'America contemporanea, dove le immagini hanno finito col sostituirsi alla realtà empirica, non esista alcuna via d'uscita dalla cornice di rappresentazione dei media. In *Libra*, in cui racconta i complessi retroscena dell'omicidio Kennedy («an aberration in the heartland of the real», come lo definisce Nicholas Branch, l'archivista della CIA che cerca di trarre una sintesi dalla mole esorbitante di informazioni, filmati e testimonianze sul caso. D. DeLillo, *Libra* (1988), New York, Penguin, 1989, p. 15), DeLillo mostra come la vita di Lee Oswald sia prigioniera delle rappresentazioni prodotte dalla carta stampata e dal mezzo televisivo. Perfino nell'istante in cui viene colpito a morte da Jack Ruby, davanti a una folla di curiosi, poliziotti e giornalisti, il primo pensiero di Oswald è rivolto ai titoli dei giornali che sarebbero usciti il giorno dopo.

possedimenti di Inverarity, dai francobolli rari alle proprietà immobiliari. In principio poco convinta di voler accettare questo lavoro, ma poi spinta anche dal desiderio di evadere dalla routine dell'anonimo sobborgo californiano in cui vive, la donna decide di iniziare i sopralluoghi partendo da San Narciso, base dell'impero finanziario di Inverarity. Percorrendo l'autostrada, Oedipa tocca periferie abbandonate e discariche di rifiuti, finché si imbatte casualmente in ciò che sembra un sistema postale clandestino, il W.A.S.T.E. (ovvero «We Await Silent Trystero's Empire»), il cui simbolo è un corno da postiglione con sordina. Esso sembra collegarsi a quella che emerge man mano come una sorta di cospirazione anti-federale, il Tristero, la cui storia si perde confusamente nell'Europa medievale. Incuriosita da questa realtà sommersa, che non riguarda solo il sobborgo industriale di San Narciso, ma sembra estendere i suoi confini su tutta la nazione, Oedipa cerca di ripercorrerne le tappe evolutive, perdendosi in un labirinto di segni, testi apocrifi e dubbie testimonianze, che rinviano all'inattendibilità di ogni discorso e all'impossibilità di raggiungere un nucleo di verità solida, oggettiva in un universo iper-segnico interamente ricoperto di 'testi'. Nel corso della *quest*, la protagonista del romanzo incrocia una realtà sociale fino a quel momento invisibile: un sottobosco composto dai reietti, dagli indesiderabili, dagli esclusi dall'*American Dream*, che vivono ai margini delle autostrade, ai bordi delle discariche dove si raccolgono gli 'scarti' della società del consumo, nelle zone povere e degradate di San Narciso o di San Francisco. Riuniti sotto il simbolo del Tristero, che come un mantello sembra ricoprire qualunque alienazione, essi finiscono col dare un senso alla ricerca di Oedipa. La *quest*, anziché offrire una soluzione metafisica al mistero dei segni, termina col silenzioso grido di dolore di un microcosmo umano che la retorica del progresso a tutti i costi aveva finora soffocato.

III.2) Lo spazio come metafora di una crisi epistemologica

Analogamente a quanto accade in *Gravity's Rainbow*, anche l'universo narrativo in cui si muove Oedipa riflette tanto un'incertezza epistemologica quanto un'instabilità ontologica.

Come farebbe un critico letterario di professione, la protagonista cerca di incollare insieme gli innumerevoli indizi e frammenti di discorso in cui si imbatte. Accade però che l'insicurezza epistemologica legata alla inadeguatezza dei propri strumenti critici ed interpretativi la spinge a dubitare della natura della realtà di cui è testimone, accessibile esclusivamente attraverso ambigui geroglifici e testi manipolati; un aspetto del romanzo, quest'ultimo, che sembra doverlo consegnare alla postmodernità. Oedipa non sa se il simbolo del Tristero rappresenta un'entità storica, oppure se è una macchinazione orchestrata da Inverarity per divertirsi alle sue spalle; se si tratta di un parto della sua paranoia, o della sua ossessione puritana di voler distinguere a tutti i costi un disegno nascosto sotto la superficie della realtà. La donna non arriva a nessuna fonte certa che possa toglierle ogni dubbio sulla natura del Tristero, poiché non è in grado di accertare lo statuto degli indizi in cui si imbatte.²⁴¹ Infatti, o accade che la veridicità dei dati raccolti non sia verificabile,²⁴² oppure che

²⁴¹ Lo afferma anche Costigliola: «La ricerca epistemologica dei personaggi dello scrittore americano è complicata da una scelta ben più radicale: la messa in questione dello statuto ontologico del segno. Riprendendo il labirinto quale metafora dei processi cognitivi, il labirinto offerto dai testi di Pynchon è piuttosto del tipo che Deleuze chiama rizomatico. Il rizoma non ha uscita, è senza centro, non ha periferia, è virtualmente infinito. Tale è lo spazio della congettura nel testo e nel metatesto pynchoniano». G. Costigliola, "Thomas Pynchon e Umberto Eco. Lo scrittore invisibile e lo scrittore ipervisibile", in G. Alfano, M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta*, cit., p. 230.

²⁴² Ad esempio, i sibillini riferimenti al Tristero che Oedipa ascolta durante la rappresentazione teatrale diretta da Driblette sembrano presi da un fantomatico in-folio

tali dati rimandino a loro volta ad altre piste e altri indizi, in un labirintico accumularsi di segni e testi che, anziché svelare il mistero, lo infittiscono. Inoltre, essendo la *quest* filtrata esclusivamente dal punto di vista di Oedipa, e più specificamente attraverso il racconto di un narratore onnisciente che adopera lo stile indiretto libero, noi lettori finiamo col condividere l'incertezza del personaggio. Anche lo stesso processo di lettura riflette, su un piano meta-narrativo, il disorientamento in cui si trova l'individuo contemporaneo immerso nel caos di segni che satura lo spazio postmoderno.

La forma-romanzo, però, non è in grado di affrontare questa realtà attraverso una struttura narrativa modernista e monologica costruita intorno ad una singola coscienza, che per giunta postuli l'esistenza di un centro. Pynchon decide allora di adoperare le tecniche moderniste parodiandole, mostrandone cioè tutta l'inadeguatezza nel contenere e descrivere il mondo contemporaneo. Se nel finale dello *Ulysses* joyciano la polifonia urbana poteva essere ricondotta simbolicamente alla coscienza omnicomprensiva di Molly Bloom, in *The Crying of Lot 49* Oedipa riveste il ruolo di una Molly 'degradata', una *everywoman* contemporanea incapace di trattenere nella sua porosa, debole coscienza la babele semantica che la circonda. Lo stesso involucro esterno della *detective-story*, con Oedipa che cerca di strappare il velo delle apparenze per far emergere la realtà, è tenuto in vita allo scopo di dimostrarne la fragilità. Osserva Edward Mendelson:

Pynchon's novel uses mechanisms borrowed from the detective story to produce results precisely the opposite of those in the model. Where the object of a detective story is to reduce a complex and disordered situation to simplicity and clarity, and in doing so to isolate in a named locus the disruptive element in the story's world, *The Crying of Lot*

posseduto in una sezione pornografica della Biblioteca Vaticana, a cui non è consentito l'accesso.

49 starts with a relatively simple situation, and then lets it get out of the heroine's control: the simple becomes complex, responsibility becomes not isolated but universal, the guilty locus turns out to be everywhere, and individual clues are unimportant because neither clues nor deduction can lead to the solution.²⁴³

Giunti a questo punto, potremmo domandarci se sia giusto considerare *The Crying of Lot 49* come un esempio paradigmatico di narrativa modernista o se, al contrario, sia più corretto inserirlo nella categoria sotto cui si raccolgono i romanzi postmoderni. Nel secondo capitolo abbiamo visto come Brian McHale distingua tra una dominante epistemologica, che possiamo riscontrare nella narrativa modernista e nella *detective fiction*, ed una dominante ontologica, osservabile nei romanzi postmoderni. Se nel primo caso il personaggio, e con lui il lettore, si chiede come interpretare il testo-mondo (e quindi il romanzo riflette i problemi di accessibilità, affidabilità e limitatezza della conoscenza del personaggio-lettore), nell'altro egli si interroga piuttosto sullo statuto ontologico dello spazio in cui si trova.

Pertanto, volendo riutilizzare le categorie concettuali da lui proposte, sembrerebbe che *The Crying of Lot 49* debba collocarsi a metà strada tra modernismo e postmodernismo²⁴⁴. Come infatti vedremo, esso affronta questioni tanto legate a problemi di tipo epistemologico (tutto sommato, la ricerca della soluzione al mistero sfrutta la classica struttura narrativa della *detective fiction*) quanto a problemi di ordine ontologico (poiché lo statuto ontologico degli indizi in cui il personaggio si imbatte non è accertabile).

²⁴³ E. Mendelson, "The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*", in E. Mendelson (ed.), *Pynchon. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1978, p. 123.

²⁴⁴ In realtà McHale preferisce considerare *The Crying of Lot 49* un romanzo tardo-modernista, poiché vede prevalere la dominante epistemologica. Ma questa 'etichetta' gli serve più che altro ad affermare un principio d'ordine. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 22-24.

Ciononostante, da un punto di vista strutturale *The Crying of Lot 49* si presenta come un romanzo ancora modernista. Per chiarire quest'affermazione possiamo immaginare lo spazio testuale del romanzo come un campo di forze nel quale si confrontano due correnti opposte, in continuo equilibrio precario: una forza centrifuga, che sembra volere far esplodere la struttura del romanzo dall'interno, ed una centripeta, che cerca di tenere insieme i frammenti culturali e linguistici che compongono il suo universo.

Questa tensione tra monologia e polifonia si riflette puntualmente nella natura del paesaggio in cui Oedipa si muove: il sobborgo di San Narciso è un piatto spazio urbano che incarna il discorso dominante dell'America *was*p; al contrario, la San Francisco notturna, dove Oedipa viene a contatto con una differente realtà sociale, racchiude in sé una pluralità di discorsi che esprimono visioni del mondo alternative a quella dominante: quelli delle classi meno abbienti, degli emarginati, di coloro che la società ha escluso.

Eppure il romanzo non registra questa pluralità di voci se non a livello di tema, di contenuto: abbiamo infatti un solo narratore ed un unico punto di vista, quello di Oedipa. Ci troviamo pertanto di fronte a una *eteroglossia* che, a differenza di quanto accade in *Gravity's Rainbow*, non riesce a diventare *polifonia*, che cioè non si traduce in una forma autonoma dalla visione di Oedipa. Il romanzo perciò *tende* ad una struttura polifonica, senza però raggiungerla in pieno, poiché la potenziale polifonia di voci è tenuta sotto controllo da una forma centralizzata. D'altro canto, quello che può sembrare un limite espressivo del romanzo riproduce (volontariamente o meno) il discorso monologico dello spazio urbano postmoderno. Questo, infatti, sotto un'apparente varietà di superficie nasconde una terrificante omologazione, un discorso tirannico da cui il testo non vuole e non deve

evadere. Solo così il romanzo può realizzare un'efficace mimesi di questo paesaggio culturale: una realtà che ora cominceremo a osservare più da vicino.

III.3) Spazio e comunicazione

All'inizio del romanzo Oedipa sembra cercare una via di fuga dal grigiore del sobborgo californiano in cui vive, da un'esistenza vista come «a fat deckful of days which seemed [...] more or less identical»,²⁴⁵ e condotta tra un «Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue» e serate trascorse davanti al «greenish dead eye of the TV tube».²⁴⁶ Le prime pagine comunicano un senso di chiusura, come se Oedipa fosse prigioniera in una sorta di serra esistenziale, isolata dalla realtà del mondo esterno²⁴⁷: serra resa tale anche dall'aggressiva presenza di oggetti e frammenti di codici culturali che saturano lo spazio fin quasi a creare un senso di soffocante, entropica immobilità.²⁴⁸ È una lettera dello

²⁴⁵ T. Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966), London, Vintage, 2000, p. 6. D'ora in avanti citato col solo titolo.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 5.

²⁴⁷ È forse possibile leggere nel desiderio di Oedipa di aprirsi al mondo, ovvero di evadere dalla soffocante realtà in cui è costretta a vivere, la volontà di una nazione che cerca di uscire lentamente, dolorosamente, dall'immobilismo e dall'isolazionismo in cui era stata tenuta durante gli anni '50 dalla Guerra Fredda e dal maccartismo.

²⁴⁸ “Entropica immobilità” potrebbe sembrare un ossimoro, ma non lo è. In termodinamica il movimento caotico delle particelle produce una successiva condizione di stasi, in cui ogni particella possiede la stessa quantità di energia delle altre. È proprio durante questo stadio di immobilità che l'entropia termodinamica raggiunge il livello massimo. È come se si giungesse ad una ‘omologazione’ in cui tutte le particelle sono identiche ed indistinguibili. Pynchon intravede questa homologazione nella società di massa postmoderna, nella quale il caos di superficie promette il raggiungimento di una condizione di immobilismo (ovvero di legittimazione dello status quo). Nei suoi romanzi, pertanto, il caos, il movimento disordinato non è sempre sinonimo di libertà o creatività. Al contrario, la confusione è foriera di una successiva condizione di stagnazione culturale e sociale. Se si leggono le prime due pagine di *The Crying of Lot 49*, si noterà come sia affollato di oggetti, pezzi musicali, televisione, nomi di cibi e

studio legale che si occupa del testamento di Pierce Inverarity a penetrare il ‘guscio’ nel quale la donna è prigioniera, spingendola a imboccare l’autostrada diretta a San Narciso, nel cuore dell’impero di Inverarity. Giunta sul posto, la donna si trova davanti un’anonima periferia californiana, «less an identifiable city than a group of concepts»,²⁴⁹ una *waste land* costituita da edifici indistinti resi ancor più tristi dalla sonnolenta atmosfera domenicale; un grigio *nowhere*, che sembra acquistare un senso solo se pensato in termini di relazioni con l’esterno e di scambi simbolici tra gli elementi che lo compongono, proprio come avviene in un chip per computer:

San Narciso lay farther south, near LA. Like many named places in California it was less an identifiable city than a group of concepts – census tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access road to its own freeway. But it had been Pierce’s domicile, and headquarters: the place he’d begun his land speculating in ten years ago, and so put down the plinth course of capital on which everything afterwards had been built, however rickety or grotesque, towards the sky; and that, she supposed, would set the spot apart, give it an aura. But if there was any vital difference between it and the rest of Southern California, it was invisible on first glance. She drove into San Narciso on a Sunday, in a rented Impala. Nothing was happening. She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, on to a vast sprawl of houses which had grown up all together, like a well-tended crop, from the dull brown earth; and she thought of the time she’d opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit.²⁵⁰

bevande che si inseguono nella pagina. Ma dove conduce tutto ciò? Ad un «fat deckful of days which seemed [...] more or less identical» (*Ivi*, p. 6), ovvero alla noiosa routine di un sobborgo qualunque, un incantesimo in cui Oedipa è prigioniera (non è casuale che la donna pensi a se stessa come ad una *captive maiden* prigioniera in una torre).

²⁴⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁵⁰ *Ivi*, pp. 14-15.

L'autostrada attraverso cui Oedipa è giunta sul posto collega tra loro, come scrive Sara Antonelli, «obsoleti spazi urbani che da centri di insediamento produttivi sono diventati meri nomi sulla cartina», e «che possono sperare di riacquistare valore solo dopo l'inserimento in un sistema di collegamento complesso».²⁵¹ Questa rete di relazioni costituisce un vero e proprio racconto dello spazio, e quest'ultimo diviene ancora una volta un testo da interpretare:

The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuit could have told her (if she had tried to find out); so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding. Smog hung all round the horizon, the sun on the bright beige countryside was painful; she and the Chevy seemed parked at the centre of an odd, religious instant. As if, on some other frequency, words were being spoken.²⁵²

Questo agglomerato urbano sembra voler comunicare qualcosa; anzi, il testo sottolinea che non vi sono limiti a ciò che il paesaggio potrebbe comunicare («There'd seemed no limit to what the printed circuit could have told her»). Ma è proprio in quest'assenza di limiti semantici che si annida l'impossibilità di comunicare un vero messaggio, ovvero di isolare

²⁵¹ S. Antonelli, *Dai Sixties a Bush jr. La cultura U.S.A. contemporanea*, Roma, Carocci, 2001, pp. 46-47. Notiamo quindi come Pynchon registri la trasformazione avvenuta non solo nell'aspetto, ma anche nella struttura ontologica dello spazio urbano postmoderno, che Daniele sintetizza in questi termini: «Sul finire degli anni cinquanta [...] la diffusione delle reti telematiche e dei nuovi codici specializzati ha segnato [...] un tendenziale declino della civiltà industriale e l'inizio dell'era dell'informazione, facendo penetrare nella città una tale ricchezza di segnali da trasformarla, da centro storico-monumentale, in un vastissimo, decentrato campo delle comunicazioni». D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., pp. 1-2.

²⁵² *The Crying of Lot 49*, pp. 14-15.

un significato facendolo emergere, diciamo così, dal rumore di fondo. Troppe scelte impediscono di effettuarne davvero una, e finiscono con il condurre ad una sorta di immobilismo, alla legittimazione dello status quo. Sotto l'apparente democrazia semantica che sembra di poter leggere in superficie, il paesaggio del capitalismo avanzato, di cui San Narciso è epitome paradigmatica, tradisce la sua piattezza, ovvero la sua incapacità di produrre un significato che esuli dalla sua funzione di sobborgo industriale. Infatti, proprio quando lo spazio urbano sembra voler comunicare qualcosa ad Oedipa, «[a]s if, on some other frequency, [...] words were being spoken»,²⁵³ aiutandola ad afferrare il senso della sua forma labirintica, questo «religious instant»²⁵⁴ si spezza, e l'immagine di una serie infinita di squallidi fabbricati sembra aggredire l'osservatrice, causandole un cortocircuito visivo. È ancora presto perché Oedipa riesca a sintonizzarsi «on some other frequency», isolando le voci che lo spazio postmoderno nasconde sotto la superficie:

She gave it up presently, as if a cloud had approached the sun or the smog thickened, and so broken the 'religious instant', whatever it might've been; started up and proceeded at maybe 70 mph along the singing blacktop, on to a highway she thought went towards Los Angeles, into a neighbourhood that was little more than the road's skinny right-of-way, lined by auto lots, escrow services, drive-ins, small office buildings and factories whose address numbers were in the 70 and then 80,000s. She had never known numbers to run so high. It seemed unnatural.²⁵⁵

²⁵³ *Ivi*, p. 15.

²⁵⁴ *Ivi*.

²⁵⁵ *Ivi*.

La Natura, un tempo “Libro di Dio”,²⁵⁶ è stata sostituita da un paesaggio affollato di è stata sostituita da un paesaggio affollato di «macerie e residui

²⁵⁶ Vale la pena aggiungere alcune considerazioni a quanto si è già detto parlando di *Mason & Dixon*. Se ai tempi di un Samuel Danforth o di un Cotton Mather la Natura era percepita come il Libro di Dio, in cui l'individuo poteva leggere ed interpretare i segni della volontà divina per trarne un significato, nell'epoca in cui Pynchon ambienta il romanzo essa è stata sostituita dallo spazio 'culturalizzato' prodotto dal capitalismo avanzato. Sono interessanti le conclusioni cui giunge Brian Jarvis: «Puritanism offered one of the most authoritative and authoritarian forms of spiritual cartography. Its mappings encouraged the American faithful, upon arrival in the New World, to read every landscape detail as a potential sign of His Will. Subsequently, Puritan hermeneutics, founded upon the doctrine of correspondences, were reinscribed in Emersonian transcendentalism, with its insistence that physical facts were symbols of spiritual truths and that each and all were interconnected through and infinite ethereal network (the 'OverSoul'). In part, the prominence of the need to map and connect in Pynchon's fictions is a testament to the legacy of Puritan ideology and American romanticism. Whilst the Puritan faithful and the disciple of transcendentalism read nature as God's Book, the second nature of postindustrial landscapes is interpreted by paranoid plotters, like Oedipa Maas, as texts which promise revelations concerning *secular* masters and the path to new forms of redemption». B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, cit., p. 62. In altre parole, il personaggio contemporaneo è portato ad interpretare il mondo come un testo i cui segni materiali rimandano a significati riposti. Purtroppo, però, nello spazio postmoderno egli deve accontentarsi di una parodia di significato. Tutto ciò che il personaggio può fare è cercare di stabilire connessioni tra gli indizi, gli eventi, gli oggetti in cui si imbatte, creando un proprio racconto del mondo, magari inventandosi complotti che possano sostituire una cosmogonia ormai perduta. Infatti, più avanti Oedipa sospetta che dietro gli indizi apparentemente casuali che puntano al Tristero si nasconda un complotto organizzato dallo stesso Pierce. Insomma, per lei è meglio immaginare una cospirazione che possa conferire un ordine e un senso al caos, piuttosto che ammettere l'assenza di un ordine 'metafisico'. Afferma al riguardo Sinibaldi: «l'attitudine che questo atteggiamento di ricerca predilige è quella di vedere connessioni, di cercare di trovare ovunque i legami e le interferenze reciproche, fino ad affidare a questa capacità la possibilità di scoprire nuovi aspetti della realtà, nuovi *racconti del mondo* (la narrazione come interpretazione e metafora della realtà)». M. Sinibaldi, “Paranoia e parodia: Thomas Pynchon e la complessità”, cit., p. 30. Questo racconto è utile almeno ad assumere un atteggiamento meno passivo dinanzi alla Storia e alle macchinazioni del potere politico o economico, come pensa Linda Hutcheon, che fornisce in proposito una chiave di interpretazione 'politica': «Thomas Pynchon's obsession with plots – narrative and conspiratorial – is an ideological one: his characters discover (or make) their own histories in an attempt to prevent themselves from being the passive victims of the commercial or political plots of others». L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 120.

di un'età industriale che è già diventata archeologia»²⁵⁷: fabbriche, capannoni, stazioni di servizio, motel, drive-in, parcheggi abbandonati.

Sembra, insomma, che non vi sia spazio per epifanie joyciane ed “istanti sacri” di comunicazione con il divino in questo spazio affollato prodotto dal tardo capitalismo, capace al massimo di esprimere la propria rovina. In questo «disintegrating landscape of the American dream»,²⁵⁸ come lo definisce Malcolm Bradbury, che sembra possedere più i connotati dell'incubo che quelli del sogno,²⁵⁹ possiamo anche leggere la radicale trasformazione che il capitalismo avanzato ha prodotto nella struttura economica e sociale del Paese.²⁶⁰

Poco più avanti, il paesaggio presenta inquietanti recinzioni di filo spinato e torri di vedetta, che servono ad introdurre un'industria aerospaziale:

To her left appeared a prolonged scatter of wide, pink buildings, surrounded by miles of fence topped with barbed wire and interrupted now and then by guard towers: soon an entrance whizzed by, two sixty-foot missiles on either side and the name YOYODYNE lettered conservatively on each nose cone. This was San Narciso's big source of

²⁵⁷ S. Antonelli, *Dai Sixties a Bush jr.*, cit., p. 45.

²⁵⁸ M. Bradbury, *The Modern American Novel* (1983), Oxford-New York, Oxford University Press, 1992, p. 222.

²⁵⁹ Scrive Sara Antonelli: «Il paesaggio che Oedipa vede sorgere attorno, infatti, non è quello dello stato dell'Ovest verso cui fin dalla metà del secolo scorso si sono diretti milioni di emigranti in cerca della ricchezza, bensì un territorio del tutto simile di una regione osservata dopo una catastrofe e che Pynchon sembra aver ricevuto in eredità da *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, 1939), il romanzo di esordio di Raymond Chandler». S. Antonelli, *Dai Sixties a Bush jr.*, cit., p. 46.

²⁶⁰ In particolare, secondo Pierre-Yves Petillon, *The Crying of Lot 49* cattura lo spirito dei tempi, lo *Zeitgeist* relativo al periodo di transizione della cultura e della società americana compreso nel periodo 1950-1960. Durante quel decennio, si stava passando lentamente dall'America conformista e isolazionista degli anni '50, segnata dalla *Red Scare*, alla Nuova Frontiera kennediana degli anni '60. P. Petillon, “A Recognition of Her Errand into the Wilderness”, in P. O'Donnell (ed.), *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 131 e sgg.

employment, the Galactronics Division of Yoyodyne, Inc, one of the giants of the aerospace industry.²⁶¹

Negli anni Sessanta in cui il romanzo è ambientato, l'industria aerospaziale è metafora di una società che preferisce guardare alle stelle pur di non essere costretta ad accorgersi della miseria che c'è sulla terra. Una colpa, questa, da cui neppure Oedipa è esente. L'industria rappresenta anche l'ultimo simbolo dello spirito espansionistico del capitalismo americano, del desiderio imperioso di allargare i propri confini conquistando nuovi territori, la logica predatrice nascosta dietro lo sviluppo della tecnologia. Eppure, con la presenza del filo spinato e delle torri di vedetta l'area sembra un lager, e induce in Oedipa la sensazione di trovarsi in uno spazio immobile, chiuso, prigioniero, capace al massimo di comunicare un illusorio senso di libertà:

Barbed wire again gave way to the familiar parade of more beige, prefab, cinderblock office machine distributors, sealant makers, bottled gas works, fastener factories, warehouses, and whatever. Sunday had sent them all into silence and paralysis, all but an occasional real estate office or truck stop. Oedipa resolved to pull in at the next motel she saw, however ugly, stillness and four walls having at some point become preferable to this illusion of speed, freedom, wind in your hair, unreeling landscape – it wasn't.²⁶²

Nel quadro che Pynchon presenta, lo spazio americano non riesce più a comunicare il senso di libertà e di possibilità infinite che dovevano aver provato i primi coloni appena sbarcati dall'altra parte del continente, o che avevano sperimentato gli eponimi protagonisti di *Mason & Dixon*, giunti in America a metà del Settecento. Al contrario, questo iper-segnico paesaggio californiano (che Mason e Dixon, abbiamo visto, contribuiscono a creare

²⁶¹ *The Crying of Lot 49*, p. 15.

²⁶² *Ivi*, p. 16.

tracciando una simbolica linea di confine gravida di conseguenze), imprigionato in una ragnatela formata da recinzioni e autostrade, costituisce un riflesso distorto dell'*American Dream*, mostrando dove si è giunti alla fine del lungo cammino che dal New England ha condotto la nazione sull'Oceano Pacifico. La chiusura di questo paesaggio, insomma, sembra confermare le cupe previsioni di Padre Zarpazo. E la responsabilità del cupo destino dell'America di oggi è fatta risalire agli stessi Padri Fondatori della nazione: Pierce Inverarity, che ha iniziato ad accumulare le sue fortune proprio partendo da San Narciso,²⁶³ prima di morire si era autodefinito un «Founding Father»²⁶⁴. In effetti, tutti i luoghi che Oedipa tocca, compresa la stessa industria aerospaziale, si rivelano proprietà di Pierce, come se costui fosse il simbolo del capitalismo stesso, l'ultimo rappresentante dello spirito puritano ed imprenditoriale dei Padri Fondatori.²⁶⁵

Secondo Brian Jarvis, in questo paesaggio iper-affollato, metafora del caos di segni che saturano lo spazio postmoderno, possiamo scorgere un riflesso materiale della crisi della parola e della perdita del significato: «The hypertrophy of quaternary production and consumption has resulted

²⁶³ Nel testo San Narciso è descritto come: «the place he'd begun his land speculating in ten years ago, and so put down the plinth course of capital on which everything afterwards had been built, however rickety or grotesque, towards the sky». *Ivi*, p. 14.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 16.

²⁶⁵ All'inizio del romanzo Oedipa ricorda l'ultima telefonata ricevuta da Inverarity prima della sua morte. Durante la chiamata, di cui Oedipa non era riuscita a capire la provenienza, Inverarity, quasi in veste di polifonica voce della nazione, imitava una serie di accenti e voci di personaggi radiofonici, mischiandole in una parodistica formulazione del *melting pot*: «It took her till the middle of Huntley and Brinkley to remember that last year at three or so one morning there had come this long-distance call, from where she would never know (unless now he'd left a diary) by a voice beginning in heavy Slavic tones as second secretary at the Transylvanian Consulate, looking for an escaped bat; modulated to comic-Negro, then on into hostile Pachuco dialect, full of chingas and maricones; then a Gestapo officer asking her in shrieks did she have relatives in Germany and finally his Lamont Cranston voice, the one he'd talked in all the way to Mazatlàn». *Ivi*.

in a volatile multiplication of signs, information and media images in the global village. Oedipa's pursuit of the Tristero can be read as a parable of disorientation and the liminality of the *logos* in the extravagantly textualised spaces of the postindustrial landscapes».²⁶⁶

La cittadina di San Narciso non è l'unica realtà presente in *The Crying of Lot 49* che si dimostri incapace di comunicare un significato. Al contrario, essa si configura come metafora di una più generale crisi della comunicazione e della produzione di senso che permea l'intero universo narrativo del romanzo. Sembra infatti che in *The Crying of Lot 49* qualunque comunicazione verbale, scritta o orale, sia destinata al fallimento. Le lettere non giungono a destinazione²⁶⁷ o, se vi arrivano, spesso consegnano messaggi vuoti o inutili;²⁶⁸ le linee telefoniche che attraversano la notte americana sono piene di «unheard messages»²⁶⁹, messaggi persi o inascoltati che si riducono a un rumore di fondo; i tecnici dell'industria aerospaziale parlano adoperando vuoti tecnicismi, esibendosi nella parodia di una conversazione; francobolli falsi e testi teatrali apocrifi denunciano l'instabilità del segno e l'inaffidabilità della parola; la Storia si affaccia sotto forma di imprecise testimonianze orali prodotte da eminenze grigie prive di autorevolezza;²⁷⁰ lo stesso Tristero, il sistema postale

²⁶⁶ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, cit, p. 61.

²⁶⁷ Si consideri l'episodio del marinaio, che cerca di far giungere una lettera alla moglie che vive a Fresno. *The Crying of Lot 49*, pp. 86 e sgg.

²⁶⁸ Secondo quanto sostiene un personaggio (*Ivi*, p. 35), quelli che si servono del sistema postale clandestino sono obbligati a spedire almeno una lettera a settimana, allo scopo di tenere in vita la rete di collegamenti. In pratica il mezzo conta più del messaggio in sé (e a questo punto viene in mente quanto affermava Marshal McLuhan nel suo famoso studio sulle comunicazioni di massa, *Understanding Media* (1964), di cui Pynchon era probabilmente a conoscenza).

²⁶⁹ *Ivi*, p. 124.

²⁷⁰ Nel corso della sua ricerca sulle origini storiche del Tristero, Oedipa ascolta la versione di Mr. Thoth, un centenario che le racconta confusamente episodi avvenuti ai tempi del Pony Express, che gli sono stati narrati da suo nonno. Il racconto di Mr. Thoth è basato su fonti orali non verificabili, che Oedipa non prende in seria considerazione:

clandestino di cui Oedipa si illude di poter ricostruire le origini, viene introdotto esclusivamente attraverso segni ambigui, il cui statuto non è accertabile. Soprattutto, l'edificio della scrittura scricchiola sotto i duri colpi inferti dal sistema postale W.A.S.T.E. che, partendo dal non-luogo fisico e simbolico in cui è stato relegato dall'ideologia dominante, penetra lentamente nello spazio diurno, erodendo la solida «impalcatura verbale»²⁷¹ su cui poggia la civiltà tecnologica americana. E lo fa sabotando simbolicamente proprio quel canale di comunicazione (il sistema postale) che tanta importanza ha avuto nella nascita e nello sviluppo della nazione, e che rimanda metonimicamente a quel discorso ufficiale da cui i suoi membri sono esclusi.

Persino il circuito autostradale, che costituisce una sorta di scrittura sul volto dello spazio, finisce con l'intrappolare Oedipa in un circolo vizioso, divenendo «metafora di una perdita direzionalità, di una configurazione labirintica dello spazio metropolitano».²⁷² Anche in questo caso, la sua chiusura rinvia metaforicamente alla sterilità di un linguaggio statico e incapace di comunicare, poiché impigliato in una selva di significanti che, impossibilitati a raggiungere un significato stabile, si rinviano l'un l'altro.

Il personaggio è costretto ad errare tra codici e frammenti semantici nel tentativo coraggioso quanto inutile di ricostruire un “messaggio perduto” che lo spazio postmoderno non può più contenere. Nell'entropica realtà contemporanea, refrattaria ad una qualunque sintesi narrativa, la ricerca di un centro semantico è destinata a fallire. Osserva ancora Daniela Daniele:

«“Old-timers remember the yarn about” [...] Old-timers. Real good documentation, this Californian crap. [...] She thought of how tenuous it was, like a long white hair, over a century long. Two very old men. All these fatigued brain cells between herself and the truth». *Ivi*, pp. 64-65.

²⁷¹ M. V. D'Amico, “Thomas Pynchon”, in E. Zolla (a cura di), *I contemporanei. Novecento americano*, cit., p. 550.

²⁷² D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 8.

Davanti all'ammasso di indizi e di schegge di discorso in cui si spezza l'esperienza urbana postmoderna, la *flanerie* diviene un continuo sforzo di traduzione dei segnali opachi sul territorio, in una *quest* del senso che non culmina mai nel riconoscimento di un centro o nella visione panoramica della città, ma in una raccolta di segni ambigui, intrapresa su un terreno geroglifico.²⁷³

Ben presto, infatti, *The Crying of Lot 49* si configura come la parodia di un'«avventura ermeneutica-conoscitiva»,²⁷⁴ destinata fin dall'inizio ad approdare allo scacco della parola e alla dispersione del significato.²⁷⁵

In conclusione, San Narciso diviene metafora di una più generale crisi della comunicazione e della produzione di senso che concerne l'intero universo narrativo del romanzo. Una crisi, questa, che giunge a toccare il linguaggio stesso, soprattutto nella sua forma scritta. Ed è proprio dalla scrittura che la ricerca del significato del Tristero ha inizio; più precisamente, da un testo teatrale, in cui la parola, traducendosi in voce e azione, cerca già di liberarsi dalla gabbia testuale.

III.4) Oltre la superficie dei testi

Come si è avuto modo di accennare, la *quest* di Oedipa non si svolge solo sul volto del paesaggio urbano postmoderno. Al contrario, oltre a muoversi in uno spazio urbano «teatro del suo smembramento»,²⁷⁶ la donna segue gli indizi che conducono al Tristero movendosi tra francobolli falsi e testi

²⁷³ *Ivi*, p. 11.

²⁷⁴ S. Antonelli, *Dai Sixties a Bush jr.*, cit., p. 45.

²⁷⁵ Eppure, come osserva Linda Hutcheon: «The center may not hold, but it is still an attractive fiction of order and unity that postmodern art and theory continue to exploit and subvert». L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 60.

²⁷⁶ D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 51.

teatrali apocrifi,²⁷⁷ il cui incerto statuto, però, non cessa mai di rinviare alla natura ambigua del paesaggio postindustriale in cui Oedipa agisce, come se sfogliare le pagine di un libro equivallesse per analogia a muoversi nello spazio geografico.

Seguendo i primi indizi che conducono al Tristero, la donna ha modo di assistere ad una rappresentazione teatrale intitolata *The Courier's Tragedy*, basata sul testo di un fantomatico drammaturgo elisabettiano, Richard Wharfinger. Si tratta di una convenzionale tragedia del potere, con sinistri personaggi che tramano per la conquista di un trono italiano. Ad un certo punto, durante la recita, sembra insinuarsi una nuova modalità espressiva, ovvero un'ambiguità semantica contenente un tacito riferimento a qualcosa di innominabile che viene colto solo da Oedipa, ma di cui il pubblico in sala, forse privo dei codici necessari, non sembra accorgersi:

It is about this point in the play, in fact, that things really get peculiar, and a gentle chill, *an ambiguity, begins to creep in among the words*. Heretofore the naming of names has gone on either literally or as metaphor. But now, as the Duke gives his fatal command, a new mode of expression takes over. It can only be called a kind of *ritual reluctance*. Certain things, it is made clear, will not be spoken aloud; certain events will not be shown onstage; though it is difficult to imagine, *given the excesses of the preceding acts*, what these things could possibly be.²⁷⁸

²⁷⁷ Mattia Carratello osserva come il tema del falso, del simulacro, dell'apocrifo ricorra davvero di frequente nella letteratura contemporanea: «Ne *L'incanto del lotto 49* Pynchon subisce una tentazione del falso che attraversa molta *fiction* contemporanea, e che si rivela attraverso un'improvvisa e esuberante diffusione di falsi e falsari nelle pagine di romanzi di tutto il mondo. Potremmo ricordare Borges e il Chisciotte di Pierre Menard, Italo Calvino e i romanzi apocrifi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *The Recognitions* di William Gaddis, le identità multiple di Pessoa, tutto Max Aub». M. Carratello, "Scrivere Sparire Falsificare", in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta*, cit., p. 26.

²⁷⁸ *The Crying of Lot 49*, p. 48 (corsivo mio).

Come scrive Giuseppe Costigliola: «Tra l'uso letterale e metaforico dei nomi si insinua questo "new mode of expression", un'ambiguità, un'esitazione, una "ritual reluctance": Oedipa, e con lei il lettore, sono scaraventati dentro questo nuovo spazio problematico di indeterminatezza semantica»²⁷⁹. Poco più avanti si scopre che questa «ritual reluctance», questa specie di "retorica del silenzio" serve ad introdurre sulla scena una versione teatrale di quello stesso Tristero che Oedipa sta inseguendo nel primo livello diegetico. Ma, come sottolinea il narratore, alcune cose non saranno dette ad alta voce, e alcuni eventi non saranno rappresentati sulla scena ma solo suggeriti, proprio a causa degli *eccessi verbali e scenici* (ovvero, della sovrabbondanza di segni) che si sono finora verificati nel corso della rappresentazione, e che hanno prodotto il paradossale risultato di rendere ardua proprio quella comunicazione che avrebbero dovuto promuovere. Osserva ancora Costigliola:

Gli 'eccessi' di ciò che è già stato rappresentato non aiutano alla comprensione, sono anzi responsabili dell'impossibilità di capire: fuor di metafora il surplus di informazioni che il romanzo – la realtà – fornisce porta all'azzeramento di ogni significato. Nell'avventura conoscitiva che è questo testo, questo viaggio nelle possibilità e nelle modalità di interpretazione della realtà, quanto più si sa meno si conosce.²⁸⁰

È come se la nuda verità del Tristero potesse essere colta dal pubblico (e dai personaggi interpretati dagli attori in scena) solo leggendo tra le righe, ovvero sintonizzandosi su una modalità di rappresentazione che faccia a meno della parola e dell'immagine diretta. Il testo teatrale poggia su una strategia retorica basata sulla tensione tra "detto" e "non detto"; tra ciò che

²⁷⁹ G. Costigliola, "Thomas Pynchon e Umberto Eco. Lo scrittore invisibile e lo scrittore ipervisibile", cit., p. 234.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 235.

viene mostrato e ciò che invece è appena accennato; su sfumature di significato, tonalità di grigio che possono acquistare un significato e comunicare un messaggio proprio in virtù della loro estraneità a parole e immagini sovraccariche, e dunque incomprensibili. Naturalmente, oltre ad Oedipa, siamo noi lettori i destinatari finali di questa lezione. Il testo sembra volerci avvertire che la ‘verità’ del Tristero, la sua realtà storica, può essere colta solo attraverso un’essenzialità, una leggerezza, una trasparenza espressiva che la parola sembra aver perso, schiacciata sotto il peso di troppe sovrastrutture semantiche. Perciò, prima di essere annunciata da un verso che il regista inserisce di sua iniziativa, l’entrata in scena del Tristero viene anticipata da una strana tensione che si insinua nei dialoghi e sul volto degli attori. Questo suo porsi in uno «spazio problematico di indeterminatezza semantica» anticipa fin d’ora il desiderio del Tristero di collocarsi all’ombra dell’espressione verbale, e dunque di ogni discorso soggetto alla manipolazione della cultura dominante. La sua «terrible nakedness»²⁸¹ può allora essere tutt’al più intuita, poiché la parola, impigliata nella griglia sintattica e semantica del discorso dominante, non è in grado di costruire un discorso alternativo in grado di descrivere la realtà del Tristero senza appiattirla. Perciò, il romanzo non ci mostrerà mai direttamente il Tristero. Al contrario, esso cercherà di confonderci obbligandoci a seguire false piste e ingannevoli indizi. È lo stesso destino che attende Oedipa, che da questo momento in poi, ossessionata dal mistero, sarà costretta a divincolarsi tra segni ambigui, testi apocrifi e labirintiche ricostruzioni, senza mai riuscire ad afferrare una verità oggettiva.²⁸² Così facendo, Pynchon mette in guardia il lettore contro la

²⁸¹ *The Crying of Lot 49*, p. 36.

²⁸² Si tenga sempre presente che lo statuto ontologico di tutti i segni o testi in cui Oedipa si imbatte (francobolli, racconti orali, graffiti) resta sempre incerto. La protagonista del

natura ingannevole della parola. «Non a caso», osserva ancora Costigliola, «Pynchon usa e violenta il genere della *detective story*, emblema letterario principe della razionalità borghese e della sua capacità di imporre un significato stabile al mondo»²⁸³.

Poco più avanti, la sottile critica rivolta all'eccesso di segni e parole che compongono l'universo del romanzo diventa ancora più esplicita. Dopo la fine della rappresentazione, interrogato da Oedipa sul riferimento al Tristero contenuto nello spettacolo, il regista Driblette si scaglia contro l'eccessiva importanza che l'improvvisata detective sembra attribuire ai testi, protestando in questi termini:

'Why,' [...] 'is everybody so interested in texts?' [...] 'You guys, you're like Puritans are about the Bible. So hung up with words, words. You know where that play exists, not in that file cabinet, not in any paperback you're looking for, but' – a hand emerged from the veil of shower-steam to indicate his suspended head – 'in here. That's what I'm for. To give the spirit flesh. The words, who cares? They're rote noises to hold line bashes with, to get past the bone barriers around a actor's memory, right? But the reality is in *this* head. Mine. I'm the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the circle of that stage is coming out of my mouth, eyes, sometimes other orifices also.'²⁸⁴

«*To give the spirit flesh*»: queste parole rappresentano il principale nucleo di significato del discorso di Driblette. Egli intende che il significato delle parole non va cercato nel testo, ma nasce bensì nella mente del lettore-

romanzo non è mai certa del significato da attribuire agli indizi che incontra; potrebbero essere stati messi lì da Inverarity stesso o, addirittura, essere in parte il frutto di allucinazioni. Insomma, la realtà del romanzo è accessibile solo tramite testi corrotti o codici instabili.

²⁸³ G. Costigliola, "Thomas Pynchon e Umberto Eco. Lo scrittore invisibile e lo scrittore ipervisibile", cit., p. 235.

²⁸⁴ *The Crying of Lot 49*, pp. 53-54. Più avanti Oedipa stessa si chiede: «*Shall I project a world?*». *Ivi*, p. 56.

interprete, che confronta la scrittura con il proprio vissuto, o con il contesto in cui vive. Perciò Oedipa dovrebbe smetterla di fermarsi alla superficie dei testi, seguendo il percorso delle parole come fossero un fiume che porta alla sorgente. Per il regista esse si riducono piuttosto ad un palcoscenico verbale, su cui allestire uno spettacolo partorito dalla propria mente. Ma tra le righe Driblette insinua anche che, se si vuole davvero afferrare un significato concreto, prima o poi è necessario alzare lo sguardo dai testi, uscendo dal loro spazio autoreferenziale.

A prima vista la donna non sembra convinta della validità del punto di vista di Driblette. A differenza del regista, per il quale le parole sono leggere come l'aria, per Oedipa esse pesano come il piombo; sono una forza di gravità che la lega alla terra, costringendola a mantenere lo sguardo fisso sui testi. A partire da questo momento, pertanto, la *quest* di Oedipa seguirà un doppio percorso, delineandosi sia come un'ossessiva indagine filologica condotta su testi e testimonianze, che come ricerca di una nuova modalità espressiva che penetri fino al cuore della realtà, spogliandola della superficie testuale che la ricopre, così da afferrare la verità del Tristero attraverso un'illuminazione, un'epifania che trascenda l'espressione verbale.²⁸⁵

²⁸⁵ Il romanzo presenta spesso metafore che si riferiscono alla necessità di spogliare la realtà dalle parole che la ricoprono, per far emergere un nucleo di significato più vero. Basti ricordare la divertente scena in cui Oedipa gioca a Strip Botticelli con Metzger (Oedipa indossa strati e strati di abiti, diventando un palinsesto umano che Metzger deve spogliare strato dopo strato fino a raggiungere la nuda 'verità' della carne), *Ivi.*, pp. 23 e sgg. Oppure la scena in cui Oedipa immagina il Tristero come un attore che si spoglia dei suoi indumenti per mostrare la sua "terribile nudità": «So began, for Oedipa, the languid, sinister blooming of The Tristero. Or rather, her attendance at some unique performance, prolonged as if it were the last of the night, something a little extra for whoever'd stayed this late. As if the breakaway gowns, net bras, jewelled garters and G-strings of historical figuration that would fall away were layered dense as Oedipa's own street-clothes in that game with Metzger in front of the Baby Igor movie; as if a plunge towards dawn indefinite black hours long would indeed be necessary before The Tristero could be revealed in its terrible nakedness. Would its smile, then, be coy, and

Questo «intense desire at critical points to drive beyond language, to rip through it to what lies behind» giustifica, secondo N. Katherine Hayles,²⁸⁶ la presenza di «stripping metaphors» che si riferiscono alla necessità di spogliare la realtà dalle parole che la ricoprono, per far emergere un nucleo di significato più vero, evocando «a space that lies beyond the tapestry».²⁸⁷ Per Pierre-Yves Petillon, quest'ambizione pynchoniana di voler accedere a questo territorio situato oltre i confini della scrittura è in linea con la vena emersoniana che attraversa tutta la letteratura americana:

What strikes the European reader is less the labyrinth itself than what it is ultimately erected to shelter us from: the awful and yet fascinating vacancy outside. Whereas the world- and word- weary European view [...] suggest that, deep as you may dig into the Ur-bog of the scribbled word, you will not find anything more than strata upon strata of age-old script, the main drift of Pynchon's work is to look for what Borges terms "The Other Tiger" – the tiger that, although inside language, would somehow jump out of it – and to move out of the scribbled enclosure into the "unscribbled territory." In line with

would it flirt away harmlessly backstage, say goodnight with a Bourbon Street bow and leave her in peace? Or would it instead, the dance ended, come back down the runway, its luminous stare locked to Oedipa's, smile gone malign and pitiless; bend to her alone among the desolate rows of seats and begin to speak words she never wanted to hear?». *Ivi*, p. 36. Afferma N. Katherine Hayles: «There is an intense desire at critical points to drive beyond language, to rip through it to what lies behind. Hence the stripping metaphors and the evocation of a space that lies beyond the tapestry». N. K. Hayles, "A Metaphor of God Knew How Many Parts': The Engine that Drives *The Crying of Lot 49*", in P. O' Donnell (ed.), *New Essays on The Crying of Lot 49*, cit., p. 116.

²⁸⁶ *Ivi*.

²⁸⁷ Tanto l'immagine dell'arazzo (*tapestry*) quanto quella, centrale, della torre (*tower*) compaiono all'inizio del romanzo, nel momento in cui Oedipa ripensa al dipinto di Remedios Varo osservato durante un soggiorno in Messico in compagnia di Inverarity: «In the central paintings of a triptych, titled 'Bordando el Manto Terrestre', were a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular *tower*, embroidering a kind of *tapestry* which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this *tapestry*, and the *tapestry* was the world. [...] If the *tower* is everywhere and the knight of deliverance no proof against its magic, what else?». *The Crying of Lot 49*, p. 13. Corsivi miei.

the Emersonian strain running through American literature, in *The Crying of Lot 49* there is a rock-bottom to be reached under the strata, a “blank” world somewhere beyond, or beneath, or before (and, consequently, after) the scribble one is deciphering.²⁸⁸

Pertanto, il labirinto di segni in cui Oedipa cerca di districarsi potrebbe anche essere un contrafforte contro l’horror vacui. Ripensando a un viaggio in Messico in compagnia di Inverarity, la donna ricorda la volta in cui vide un quadro di Remedios Varo:

In the central paintings of a triptych, titled ‘Bordando el Manto Terrestre’, were a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. [...] If the tower is everywhere and the knight of deliverance no proof against its magic, what else? ²⁸⁹

In altre parole, cosa rimane se i testi che si suppone debbano solo ricoprire la realtà hanno finito invece per sostituirsi completamente ad essa?

Ma per fortuna Pynchon non è un decostruzionista puro, né un cieco seguace di teorie apocalittiche come quelle di Jean Baudrillard. Avventurandosi fuori dalla «scribbled enclosure» per entrare nell’«unscribbled territory», Oedipa si imbatte in una concreta realtà sociale rimasta finora nascosta. Quella che inizialmente poteva apparire a prima vista come una brillante ma sterile critica decostruzionista alla parola

²⁸⁸ P. Petillon, “A Recognition of Her Errand into the Wilderness”, cit., p. 147.

²⁸⁹ *The Crying of Lot 49*, p. 13. Oedipa pensa a se stessa come prigioniera nella torre raffigurata nell’arazzo. Ma nessuno sembra in grado di liberarla dalla torre, in quanto è come se questa fosse un prodotto della sua mente. Da un altro punto di vista, la torre si può leggere come una metafora dell’asfissiante realtà del sobborgo californiano in cui Oedipa vive.

in realtà non si esaurisce tra le versioni spurie della *Courier's Tragedy*, ma acquista spessore e si arricchisce di una nuova dimensione grazie al confronto con una realtà più vera, una realtà che “fa male”. Nel corso del romanzo emerge un sotto-mondo che, nella sua immanenza e semplicità, rappresenta al tempo stesso una critica e un’alternativa al proliferare incontrollato dei segni, dimostrando di essere l’unica realtà contenuta nello spazio californiano ancora in grado di produrre un senso.

Il Tristero parte come entità astratta, come segno linguistico, per poi acquisire un significato concreto, umano. Nel momento in cui questo microcosmo emerge, è come se la superficie testuale che finora aveva ricoperto lo spazio californiano improvvisamente si squarciasse, rivelando una realtà contingente rimasta fino a quel momento confinata ai margini del discorso ufficiale: una comunità di reietti racchiusa in un «unscribbled territory» non segnato sulle mappe, che costituisce al contempo un serbatoio di energia creativa. Da questo non-luogo, protetti dal silenzio della notte, metafora della loro esclusione dai percorsi diurni della città, i ‘preteriti’ attendono una parola che trasporti la loro voce, liberandoli dalla loro condizione di non esistenza. La risposta finale alla *quest* di Oedipa non è pertanto di natura astratta o simbolica, ma al contrario possiede una valenza sociale e politica. Avremo comunque modo di tornare più avanti su quest’importante aspetto dell’opera.

III.5) La “metafora-Tristero”

Questa realtà sociale prende corpo gradualmente. Nella prima parte del romanzo Oedipa accede al Tristero soprattutto attraverso testi e simboli, che segue come un filo d’Arianna fino a scoprire (almeno questa è l’impressione che se ne trae) la realtà storica che si nasconde dietro il nome

del sistema. Per lei come per il lettore, pertanto, il Tristero viene introdotto come *metafora* polivalente e ambigua, che conduce ad una gamma di significati diversi.²⁹⁰ Esso cioè funziona come metafora anche a livello diegetico, dove esita tra un significato concreto ed uno astratto: da un lato il Tristero sembra emergere come un'entità storica; dall'altro come una realtà impalpabile, secondo alcuni quasi metafisica.²⁹¹

N. Katherine Hayles osserva come in *The Crying of Lot 49* la metafora poetica esiti tra un significato astratto ed uno concreto, scorgendo in quest'oscillazione «a two-cycle engine, whose motive power derives from the differential between the concrete and abstract polarities within metaphor»²⁹², ovvero come un efficace meccanismo narrativo, grazie al quale il racconto può procedere senza che la natura 'temporale' del Tristero venga immediatamente alla luce, rovinando la *suspence*.

All'inizio del romanzo, infatti, il Tristero viene introdotto come un concetto *astratto*: esso si presenta come un simbolo oppure, durante la rappresentazione teatrale di cui abbiamo parlato sopra, come una forma di espressione non verbale, una «ritual reluctance»²⁹³ che si insinua tra i versi

²⁹⁰ Nel romanzo il Tristero viene definito «a metaphor of God knew how many parts», riferendosi al fatto che esso, come una sorta di mantello, ricopre vari significati: «Now here was Oedipa, faced with a metaphor of God knew how many parts; more than two, anyway. With coincidences blossoming these days wherever she looked, she had nothing but a sound, a word, Tryster, to hold them together». *Ivi*, p. 75. Afferma dal canto suo Anne Mangel: «Oedipa painfully discovers that symbols, such as WASTE and its emblem, the muted post horn, do not lead to one stelliferous Meaning. Rather, they point in a thousand different directions and never lead to a solid conclusion». A. Mangel, "Maxwell's Demon, Entropy, Information: *The Crying of Lot 49*", in G. Levine, D. Leverenz (ed.), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Boston-Toronto, Little, Brown and C., 1976, p. 90.

²⁹¹ A tratti addirittura trascendentale, come rileva Mendelson sulla scorta di alcune allusioni alla teologia giudaico-cristiana. Si veda a tal proposito il suo denso articolo: "The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*", cit., pp. 112-146.

²⁹² N. K. Hayles, "A Metaphor of God Knew How Many Parts": The Engine that Drives *The Crying of Lot 49*", cit., p. 101.

²⁹³ *The Crying of Lot 49*, p. 48.

della tragedia, come se la sua essenza si rifiutasse di essere filtrata attraverso un linguaggio che ne imprigionerebbe il senso. Del resto, quale miglior modo di introdurre sulla scena una società segreta, se non attraverso un silenzio così avvertibile e minaccioso?

Più avanti, il testo inverte la direzione della metafora, lasciando che il Tristero emerga pian piano come un'entità *storica*. Finora Oedipa ha inseguito il significato di una parola che, sulle orme dei *Pilgrim Fathers*, ha viaggiato dal Vecchio Mondo attraverso l'Atlantico, per poi attraversare tutto il continente. Scrive sempre Hayles:

As Tristero emerges from the shadows into actuality, it necessarily enters into the theater of representation and thus loses its power to signify beyond. Precisely because it can be talked about, it is not that which lies beyond language. As soon as the taboo of silence that Driblette imposed on the word in the Courier's Tragedy is broken, the Tristero as metaphor begins to dribble away, replaced by the Tristero as historical reality.²⁹⁴

Una dubbia realtà, certo, poiché accessibile esclusivamente tramite testi corrotti e testimonianze imprecise, e inoltre resa ancor più instabile dal fatto che Oedipa non è neppure in grado di accertare lo statuto degli indizi raccolti; eppure, si tratta di una realtà che sembra perdere qualunque connotazione metafisica per divenire un'entità materiale, forse inaccessibile nella sua interezza, ma concreta. Sembra infatti che il Tristero punti verso una gigantesca cospirazione rimasta per secoli nascosta tra le pieghe della Storia. Ma questa realtà storica è indebolita dal fatto di essere esclusivamente accessibile, come si è detto, attraverso testi corrotti e

²⁹⁴ N. K. Hayles, ““A Metaphor of God Knew How Many Parts”: The Engine that Drives *The Crying of Lot 49*”, cit., p. 116.

testimonianze imprecise,²⁹⁵ oltre che dall'incapacità del personaggio di accertare lo statuto ontologico degli indizi raccolti.²⁹⁶ Questa doppia incertezza, epistemologica e ontologica, produce l'effetto di spingere nuovamente la realtà storica verso l'indeterminatezza della metafora.

Sembrerebbe che la narrazione sia giunta a una impasse, con una metafora-Tristero che oscilla indefinitamente tra concretezza e astrazione, tra verità e falsità, senza decidersi ad imboccare una delle due direzioni, sospeso in una condizione di indeterminatezza semantica in cui resterà bloccato fino alla fine. Eppure, nonostante le allusioni a una natura misteriosa, esoterica, a tratti addirittura metafisica²⁹⁷ del Tristero, controbilanciate da altri rimandi ad aspetti più 'terreni' (il sistema postale clandestino), è la realtà sociale dei diseredati a imporre la propria presenza sulla scena. A poco a poco, l'oggetto della ricerca smette gli abiti del mistero esoterico per indossare quelli ben più solidi e dolorosi della miseria umana. La scrittura, dapprima chiuso sistema autoreferenziale, riacquista temporaneamente la propria trasparenza, divenendo un ponte in grado di accedere a una realtà umana immediata; la parola, finora imprigionata nella gabbia testuale, riesce ad afferrare il vero oggetto della ricerca, che non si rivela un simbolo astratto, ma si manifesta nella nuda verità della carne: una realtà storica, extra-letteraria, rimasta finora nascosta sotto la superficie

²⁹⁵ Si è già accennato alle versioni spurie della *Courier's Tragedy*, e alla versione 'irrispettosa' di Driblette. Il romanzo è affollatissimo di testi, documenti, e ricostruzioni storiche, tutte apocrife.

²⁹⁶ Oedipa non si domanda come interpretare i documenti in cui si imbatte, ma arriva a porre in dubbio l'autenticità di questi testi, che potrebbero essere frutto di un complotto o di uno scherzo. L'insicurezza epistemologica, portata all'estremo, si traduce in incertezza ontologica. Cf. G. Costigliola, "Thomas Pynchon e Umberto Eco. Lo scrittore invisibile e lo scrittore ipervisibile", cit., p. 230.

²⁹⁷ Per una puntuale analisi delle numerose allusioni religiose contenute nel romanzo si rimanda al saggio di E. Mendelson, "The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*", cit., pp. 112-146.

di quella ufficiale.²⁹⁸ L'America 'ufficiale', terra del progresso e delle opportunità, rivela la sua controparte, il suo "cuore di tenebra", frutto dell'imperialismo, dello sfruttamento, delle sperequazioni sociali.²⁹⁹

Ha ragione allora Marino Sinibaldi quando afferma: «Più radicale dei postmoderni, Thomas Pynchon sottopone infatti al dubbio radicale anche il loro assioma fondamentale: che i geroglifici rappresentino l'inconoscibilità o la trascendenza del mondo; dietro, per Pynchon, invece c'è, ci può essere la materialità e l'immanenza di una terra che può essere raccontata, una storia che può essere detta, una verità che può essere avvicinata, narrata, metaforizzata».³⁰⁰ È sotto questo aspetto che egli si allontana dallo sterile intellettualismo di troppi scrittori postmoderni, per approdare, come scrive Luca Briasco, ad

una sorta di strano umanesimo residuale, che sembra sempre nutrirsi del sogno di un'adesione immediata al mondo, dell'essere sulla strada, a visitare i posti descritti da Kerouac". E se di questo sogno vengono comunque denunciate l'impossibilità e l'illusorietà, ciò non esclude che se ne trovino ampie tracce in un'immaginazione storica in perenne bilico fra il delirio intertestuale e una profonda sensibilità per il mondo dei

²⁹⁸ Normalmente, una metafora poetica parte da un termine concreto giungendo a un significato più astratto. In *The Crying of Lot 49* accade il contrario. La metafora-Tristero rinvia ad un significato fisico, concreto, costituendo un ponte tra l'universo letterario e quello extra-letterario del livello diegetico. In tal modo il romanzo pone in evidenza anche il meccanismo di funzionamento di una metafora poetica. In altre parole, il Tristero diventa una meta-metafora, ossia una metafora che riflette su se stessa.

²⁹⁹ È forse utile ricordare che pochi anni prima della stesura del romanzo Pynchon aveva realizzato un reportage per il *New York Times Magazine* (6/12/1966) a Watts, ghetto nero di Los Angeles, che poco tempo prima era stato teatro di una delle rivolte più cruente della storia recente. Già in quell'occasione lo scrittore aveva sottolineato aspetti meno noti della città, da cui emergeva un'umanità povera, emarginata, dolente, costretta a nutrirsi delle briciole dell'industria culturale hollywoodiana.

³⁰⁰ M. Sinibaldi, "Paranoia e parodia: Thomas Pynchon e la complessità", cit., p. 36.

‘preteriti’, di coloro che il sogno americano degli eletti e dei predestinati ha lasciato nell’oblio, impedendo alle proprie storie di divenire testi e così di sopravvivere.³⁰¹

III.6) L’«excluded middle»: il lato nascosto del Sogno Americano

Abbiamo visto come il Tristero ponga in evidenza il lato nascosto dell’*American Dream*. Questo processo di messa a nudo di una realtà sociale nascosta inizia a delinearsi quando Oedipa esce dai percorsi ufficiali dello spazio californiano per portarsi ai suoi margini, sotto il livello autostradale, tra bidonville e discariche. Questa deviazione dai percorsi consentiti dai canali ufficiali di comunicazione riflette il suo bisogno di penetrare la superficie della realtà, «[to] pierce» Inverarity», come scrive D’Amico,³⁰² alla ricerca di un significato rimasto sepolto sotto la foresta di segni che costituisce la superficie dello spazio postmoderno.³⁰³ La direzione scelta da Oedipa, quel suo dirigersi ‘sotto’, *underground*, riflette sul livello diegetico il funzionamento della metafora poetica, il cui compito è quello di scoprire un aspetto nascosto sotto la superficie di una parola o di un oggetto, ovvero la sua “verità poetica”.

³⁰¹ L. Briasco, “Pynchon nostro postcontemporaneo”, in G. Alfano, M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta*, cit., p. 217.

³⁰² M. V. D’Amico, “Thomas Pynchon”, cit., p. 550.

³⁰³ Pynchon registra perciò anche un altro aspetto dell’America degli anni ’60: nel romanzo non osserviamo solo la nazione del progresso tecnologico e del boom economico, della Nuova Frontiera kennediana e dell’*American Dream*, ma anche quella del sottoproletariato, dei reietti, degli *underdogs* che vivono ai margini della cultura dominante, e che sono i primi a pagare sulla propria pelle i cambiamenti economici e politici. Insomma, l’America degli ‘invisibili’, la cui storia personale è destinata ad essere dimenticata per sempre perché inascoltata. La scoperta di una «salad of despair» (*The Crying of Lot 49*, p. 8) nascosta all’ombra della bandiera a stelle e strisce, dimostra quanto l’ideologia del progresso a tutti i costi sia un’illusione costruita artificialmente per legittimare il vero motivo dell’espansione: il denaro e il potere, a vantaggio dei pochi e a danno dei molti.

Ma per aprire gli occhi sul volto nascosto dell’America, Oedipa deve abbandonare il canale di comunicazione espressione del potere costituito, ossia il sistema autostradale.³⁰⁴ Abbandonando l’auto, e avventurandosi a piedi nel territorio che si estende ai margini dell’autostrada, Oedipa esce dalla serra del suo piccolo mondo, per gettarsi sulla strada della vita e delle possibilità. Una strada che costituisce il corrispettivo contemporaneo del mito della Frontiera, spazio liminale, al confine tra la civiltà (la civiltà ufficiale, ossia la San Narciso di giorno) e la *wilderness* (tutto ciò che non è civiltà)³⁰⁵.

³⁰⁴ Complice lo spazio entropico di cui la San Narciso del racconto è sineddoche, il percorso di Oedipa è prigioniero di una circolarità che si riflette nella stessa struttura narrativa del romanzo, dove la fine si ricollega all’inizio. Il suo è un progresso illusorio, uno “girare a vuoto” (come Benny Profane in *V.*, o Slothrop intorno al mistero irrisolto della sua identità in *Gravity’s Rainbow*, o come i personaggi di Kerouac, di cui *Vineland* è una parodia post-beat) che non permette a Oedipa di giungere ad un significato, come se la strada fosse ormai talmente satura di feticci materiali e linguistici da non offrire più una possibilità di crescita. Sembra che Pynchon voglia demistificare il sogno americano di progresso verso Ovest: non c’è spazio dove muoversi, l’Ovest è un’illusione, prima o poi si ritorna dove si era partiti. In senso lato, ciò riflette la natura chiusa ed autoreferenziale del linguaggio, costituito da significanti che rimandano indefinitamente ad altri significanti, senza mai raggiungere il referente. È quel che accade in *The Crying of Lot 49*, dove Oedipa percorre una lunga catena di significanti associati al Tristero senza mai raggiungere l’oggetto della ricerca.

³⁰⁵ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 50. Oedipa emerge dalla banalità dei sobborghi californiani per addentrarsi in un universo alieno, culturalmente e socialmente lontano anni luce dalla sua realtà televisiva, ma fisicamente dietro la porta di casa. Per trovarlo, deve adottare una forma mentis aperta ai cambiamenti, che accetti l’incontro con l’altro. Questa fase di transizione si riflette nella costruzione retorica di uno spazio liminale simbolico, un *underground* che rappresenta un territorio di frontiera tra la realtà ufficiale e l’‘altra’. A questo punto, è opportuno riprendere brevemente il concetto di Frontiera, importantissimo nella definizione concettuale dello spazio americano. Nell’Ottocento lo spazio è organizzato in due mondi adiacenti, civiltà e *wilderness*, separati da una zona liminale, ambigua: la Frontiera. Nel senso più ampio del termine, essa va intesa come una zona di transizione in continuo divenire, che divide ed unisce al tempo stesso civiltà e barbarie. Come i romanzi di Pynchon dimostrano, le sue tracce sono presenti anche nel paesaggio del capitalismo avanzato. Sebbene non sia sempre situata geograficamente a Ovest, in Pynchon la Frontiera continua ad essere il territorio geografico e mentale dove la cultura ufficiale si incontra/scontra con le sottoculture, proponendosi come un laboratorio di sintesi per sorprendenti incroci linguistici e culturali. È proprio qui che si perdono i suoi personaggi: nella Zona

In Pynchon la strada è il luogo della vita e della storia, della crescita e delle potenzialità. Essa però non si configura come luogo dotato di concretezza topografica, raggiungibile attraverso uno spostamento fisico. Al contrario, la strada come la intende Pynchon è soprattutto uno stato mentale, un non-luogo situato ovunque nel continente, un rifugio dalla piatta irrealtà televisiva che i media cercano di propagandare come la realtà vera. Certamente, in questa seconda parte del romanzo Oedipa si aggira lungo i margini dell'autostrada e nei quartieri poveri della San Francisco *by night*, ma questi luoghi sono percepiti e descritti più come le stazioni di un viaggio onirico nelle terre del sogno, che come spazi topografici dotati di concretezza fisica. Infatti, questo microcosmo si configura piuttosto come il corrispettivo topografico dello stato mentale del personaggio. Tant'è vero che il narratore afferma che dopo la notte trascorsa a San Francisco la donna non sarà certa di poter distinguere tra le esperienze realmente vissute e quelle sognate.³⁰⁶ Ma è proprio durante questa notte che la mente di Oedipa riesce ad isolare un messaggio andato perduto nel rumore di fondo della caotica realtà di superficie: il grido di dolore di una fetta di umanità.

Attraversando le zone povere di San Francisco, Oedipa passa dallo spazio orizzontale, monologico, dell'America bianca, «cifra 'diurna' e manifesta di un'area del potere votata alla 'dissipazione' entropica», allo spazio

berlinese di *Gravity's Rainbow*, affollata di esuli, sfollati, profughi, apolidi, emarginati sociali; oppure nelle discariche abitate da *underdogs* e *drop-outs* rimasti ai margini dell'*American Dream*, protagonisti di *The Crying of Lot 49* e di *Vineland*. Lontanissimi dal possedere un'identità monolitica con cui proteggersi dal caos del mondo, questi personaggi si avvalgono al contrario di un'"identità di Frontiera" transnazionale e trans-culturale.

³⁰⁶ Oedipa «would have trouble sorting the night into real and dreamed». *The Crying of Lot 49*, p. 81. Infatti, l'instabilità ontologica del segno, di cui abbiamo già parlato, si riflette nell'incerto statuto ontologico della terra di confine che si estende tra la parte 'sana' della città e le discariche abitate dagli 'indesiderabili', in cui Oedipa si perde durante la notte trascorsa a San Francisco.

verticale, polifonico degli *underdogs*, «sigla 'notturna' di una realtà sotterranea e alternativa»³⁰⁷, un guscio spazio-temporale³⁰⁸ situato al di fuori dei canali ufficiali di comunicazione e di controllo, che si nutre degli scarti materiali e simbolici della società del benessere. Questo sottobosco umano è costituito da coloro che oppongono un rifiuto alla società dei consumi, o che il potere dominante ha escluso dal proprio discorso.

Come ha ben illustrato Alessandro Portelli,³⁰⁹ la nozione di *containment* implica anche i concetti meno nobili di chiusura (intesa anche come costrizione) ed esclusione: si espellono i rifiuti, gli scarti, quella *waste* che comprende anche le esistenze marginali. Pynchon (e DeLillo, come si vedrà nel prossimo capitolo) è sempre stato attratto dalla poetica dei 'rifiuti', che attraversa molta letteratura americana contemporanea (e non solo, visto che del termine, come ha notato Tony Tanner, vi si possono trovare tracce addirittura in James Fenimore Cooper³¹⁰). *Waste* aiuta a definire qualunque tipo di scarto: i residui di un processo industriale, le voci e i discorsi esclusi dal discorso egemonico perché non rientrano nella sua logica. Questo meccanismo di esclusione è vecchio quanto l'America e

³⁰⁷ M. V. D'Amico, "Thomas Pynchon", cit., p. 552.

³⁰⁸ Nel romanzo *l'underground* che sorge ai margini dell'autostrada costituisce una sacca spazio-temporale rimasta isolata dalla cultura dominante di superficie. Ed infatti Oedipa incontra anche persone che parlano un inglese datato, sclerotizzato, poiché non nutrito dallo scambio con il tessuto sociale esterno alla zona: «She remembered drifters she had listened to, Americans speaking their language carefully, scholarly, as if they were in exile from somewhere else invisible yet congruent with the cheered land she lived in; and walkers along the roads at night, zooming in and out of your headlights without looking up, too far from any town to have a real destination». *The Crying of Lot 49*, pp. 124-125.

³⁰⁹ Cf. A. Portelli, "We Do Not Tie it in Twine". I rifiuti, la storia e il peccato in *Underworld* di Don DeLillo", cit., pp. 273-291. Si veda anche A. Portelli, "The Sky's the Limit: dove comincia e dove finisce l'America", in *Ácoma. Rivista internazionale di studi nord-americani*, 1, primavera 1994, pp. 8-18.

³¹⁰ Come riflette Tanner, in Cooper possiamo osservare «a doomed sense of America transforming its God-given plenitude to a heap of 'waste' which can neither be recycled nor disposed of. The March of Civilization leads to the great Dust Bowl if not further, to a state of total entropy». T. Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men*, cit., p. 9.

può essere fatto risalire alla logica manichea puritana. *Waste* erano anche i preteriti che nell'America pre-rivoluzionaria si perdevano nel labirinto di segni della *wilderness*, perché non toccati dalla grazia divina. Per definire se stessa, insomma, l'America deve escludere qualcosa. Ciò che occorre escludere è l'«altro», colui che, non appartenendo al sistema, non ne sposa neppure l'ideologia. Osserva Salvatore Proietti:

The dream of boundless universes meets the limitations imposed upon concrete subjects by economic, political, and ideological realities; underneath the mythology of the limit-free frontier lurks the nightmare of the closed community, projecting homogeneity and expelling otherness and conflict. Capitalism Triumphant breaks down all boundaries but raises new walls such as the one against immigrants along the Mexican-US border, and the “privatopia” of the gated community makes Fortress America into the necessary outcome of American Free Market.³¹¹

Da una parte, quindi, i confini del mondo si allargano sempre di più, e il libero mercato abbatte vecchie barriere. Dall'altra, però, il mercato stesso ne innalza di nuove, imponendo la sua ideologia livellante, in aspro contrasto con le premesse di libertà che ne legittimano il discorso. I confini sono incerti e porosi, ma solo quando è l'America a volersi espandere. Nel caso contrario, in cui sia l'«alieno» a voler entrare nel territorio americano, quel confine appena segnato sulle mappe diventa solido come un muro di granito: l'Altro, infatti, potrebbe minacciarne l'identità.³¹² In un denso saggio di qualche anno fa Francesco Dragosei definiva tale atteggiamento culturale “sindrome del cerchio ferito”, alludendo al panico suscitato dalla

³¹¹ S. Proietti, “Out of Bounds: The Walled City and the Virtual Frontier. Introduction”, cit., pp. 219-220.

³¹² Ciò, si sa, vale tanto per la politica interna (si pensi ai ghetti urbani, o al progetto per costruire un muro tra Stati Uniti e Messico) che per quella estera (le guerre fredde e calde che DeLillo racconta in *Underworld*, romanzo in cui ci imbattiamo anche in un muro fittizio che separa un'area del Bronx dal resto di New York).

penetrazione dell'alieno' nel proprio spazio difensivo e dal sovvertimento dello status quo faticosamente costruito.³¹³ Insomma, la nazione che ha funto da laboratorio dei principi illuministici, e che si regge sulla multiculturalità e sulle diversità etniche, riesce a definire se stessa solo includendo ed escludendo al tempo stesso. Questa logica binaria, che marca il confine tra Noi e Loro, Bene e Male, Nord e Sud³¹⁴, Eletti e Preteriti, continua a trascinarsi dietro guerre e devastazioni, che vanno dallo sterminio sistematico dei nativi alla Guerra Fredda. Lo scrittore cerca di decostruire questo tipo di ragionamento proprio dando voce all'*excluded middle*³¹⁵.

Senza alcuna possibilità di lasciare dietro di sé una traccia visibile e duratura del loro passaggio sulla terra, gli esclusi del sistema-America si prendono una sorta di rivincita approfittando di quel canale di

³¹³ Cf. F. Dragosei, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, Il Mulino, 2002. Eppure, come dimostra DeLillo in *Underworld*, il 'male' che crediamo di poter escludere ed isolare, in realtà continuiamo a portarcelo dentro; come se al centro del labirinto eretto per proteggerci dal caos restasse una zona vuota, una traccia di *waste* pronta a corroderci dall'interno.

³¹⁴ «'North' and South' is just one more example of the pernicious binary habit of thought which Pynchon sees as having been so disastrous for America. He traces it back to the Puritan division – or line of demarcation – between the Elect and the Preterite, the Saved and the Damned, Us and Them». T. Tanner, "The Rubbish-Tip for Subjunctive Hopes": Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*", cit., pp. 228-9.

³¹⁵ Come nota Berressem: «Pynchon è sempre stato interessato ai "medi esclusi", e la topologia della poetica di *Mason & Dixon* richiede una complessa *mescola* di estremi (che includono gli estremi di corpo e anima, linguaggio e silenzio, caos e controllo, libertà e schiavitù, vita e morte, nonché interno ed esterno). [...] Tale *mescola* trova la sua figura nella topologia dell'anello di Mobius, che può giungere a porsi come figura delle poetiche di Pynchon nella loro celebrazione delle ambiguità e nel loro rifiuto di "stare da una parte" una volta per tutte». H. Berressem, "Draw the Line, Hit the Spot": iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*", cit., p. 175. «Il dentro e il fuori sono sempre mobianamente rimescolati e ogni passo avanti nell'ignoto è (in un registro ancora una volta topologico) allo stesso tempo un ritorno al passato, come Crawford dice a Mason e Dixon in uno dei loro sogni comuni, usando una metafora topologica che allinea la linea ed il cerchio e nella quale ci si ritrova, anche se si procede, a tornare lì da dove si era partiti». *Ivi*, p. 186. Tale figura si riscontra anche in *Gravity's Rainbow* e *Underworld*.

comunicazione che ha avuto un ruolo determinante nello sviluppo del paese e che rinvia metaforicamente ad ogni enunciato verbale, ad ogni discorso del potere. Un sistema postale, questo, che usano al tempo stesso per creare un senso di comunità e di solidarietà che la società e le istituzioni non sono più in grado di offrir loro; un canale di comunicazione, infine, che può scavalcare fisicamente e soprattutto simbolicamente i limiti imposti loro dallo spazio in cui sono costretti a vivere, che riflette nelle sua conformazione il discorso ufficiale di quello stesso potere che li ha esclusi. Le autostrade del romanzo, ad esempio, toccano determinate aree, escludendone altre. In pratica, esse tagliano fuori gli abitanti delle zone degradate dal sistema di comunicazione principale, tant'è vero che, per raggiungere il degrado umano e morale degli *underdogs*, Oedipa è costretta a uscire dal circuito autostradale per proseguire a piedi. Ancora, le recinzioni di filo spinato e le torri di vedetta che, simboli di un potere autoritario e militarizzato, sembrano imprigionare fisicamente il paesaggio americano impedendo ad Oedipa di cogliervi un significato, rimandano metaforicamente ad un linguaggio a sua volta ostaggio del discorso ufficiale del potere. In altre parole, se il paesaggio americano, di cui San Narciso è sineddoche, si è trasformato, da territorio libero e ricco di potenzialità, in un paesaggio immobile, muto, incapace di comunicare alcunché, le parole a loro volta sono come intrappolate in una griglia sintattica e semantica imposta dal discorso dominante, e pertanto impossibilitate a costruire discorsi alternativi a quello ufficiale.³¹⁶

³¹⁶ Secondo D'Amico, in *The Crying of Lot 49* «Si pone in gioco la credibilità di un sistema che sul potere della parola ha fondato il proprio mito. Mostrando come questo duttile strumento, il linguaggio, possa essere illusorio e strumentale, Pynchon mette a nudo la labilità, la fragilità delle origini stesse dell'«American Dream»». M. V. D'Amico, "Thomas Pynchon", cit., p. 550. Il romanzo costituisce allora il «rispecchiamento [...] di quella impossibilità di comunicare, se non attraverso i media,

Attraverso il sistema postale clandestino, i cospiratori del Tristero minano simbolicamente l'impalcatura verbale su cui poggia il discorso dominante. Lo fanno ad esempio scambiandosi messaggi vuoti e inutili che, mentre mantengono i collegamenti tra le 'cellule' del sistema, denunciano ironicamente lo scacco della parola e la sua incapacità di significare.³¹⁷

D'altro canto, il sottobosco umano che abita questo spazio rappresenta anche una speranza di rinascita per sé e per tutta l'America. Se qui naufragano le speranze del sogno americano, è altrettanto vero che Oedipa può scorgere quei principi di rispetto per la diversità e per la libera scelta che nella realtà di superficie sembrano scomparsi.³¹⁸ Infatti, se nella realtà diurna recinzioni di filo spinato e autostrade che sembrano senza uscita si fanno metafora dell'impossibilità di un contatto umano o di una qualunque forma di comunicazione, in questa *interzona* sembra esistere ancora un senso di comunità, proprio grazie al collante costituito dal sistema postale clandestino; o meglio, grazie al potere simbolico che esso sembra avere nel conferire una forma di dignità ad ogni sorta di alienazione.

Ancora, questi *underdogs* che vivono nei pressi delle discariche riciclano gli scarti materiali e culturali della città diurna, producendo sintesi culturali e linguistiche che rappresentano una valida alternativa alla piatta realtà

in uno spazio spettrale che non è più umano, ma espressione grafematica, una topografia transistorizzata aperta alla manipolazione occulta». *Ivi*, p. 551.

³¹⁷ La critica che Pynchon muove alla parola non ha alcun legame con la "morte del romanzo" o con la fine delle grandi narrazioni. E non potrebbe essere altrimenti, se consideriamo la mole dei suoi romanzi. La sua è piuttosto una critica (de)costruttiva e politica nei confronti della manipolazione e dell'uso strumentale del linguaggio da parte di un potere che, per quanto difficilmente identificabile (ma Pynchon non si accontenta mai di rassicuranti spiegazioni metafisiche), prende delle decisioni gravide di conseguenze ben visibili. Ecco perché, accanto ai testi apocrifi, ai complotti, e alle speculazioni metafisiche, in *The Crying of Lot 49* troviamo anche la miseria, quella vera, e la morte.

³¹⁸ Scrive D'Amico: «solo nella sfera notturna dei devianti possono riaffermarsi quei principi dimenticati - libera scelta e diritto alla diversità - sui quali si era fondata l'America delle origini». *Ivi*, p. 552.

californiana. Afferma Daniele: «La discarica è [...] l'altra America delle culture immigrate dove si realizzano "integrazioni segrete". È il luogo marcescente e dinamico della contaminazione al tempo stesso in fermento e in fermentazione e pronto a rivelarsi un terreno di rigenerazione».³¹⁹ Dello stesso avviso è Antonelli, che aggiunge:

Il sottobosco autostradale popolato di strambi viandanti e di abusivi, dunque, non è solo l'approdo magmatico di utensili e persone inservibili, ma anche il terreno in cui possono prendere forma una serie di esperimenti e contaminazioni creative capaci di sovvertire, minacciandola dal basso, la rigidità della monotona e autoritaria tecnocrazia di superficie. Caratterizzati dal colore nero dell'esilio e della notte, gli abitanti delle bidonville che spuntano qua e là in *L'incanto del lotto 49* e in altri testi di Pynchon indicano altresì la presenza di culture che se da un lato evocano il mito della società pluriethnica degli Stati Uniti, dall'altro lo negano, sovvertendolo. Gli abusivi, infatti, hanno tutta l'aria di non essersi fusi nel *melting pot* nazionale, ma di aver ereditato una ribellione, quella del Tristero, che li lascia ai margini e, tuttavia, liberi di dar vita a incroci linguistici e culturali diversi, incontrollabili e, addirittura, sorprendenti.³²⁰

Antidoto e alternativa, possiamo aggiungere, all'omologante e omologato linguaggio dei media e dell'ideologia dominante.

Questa umanità diseredata domina anche le pagine conclusive di *The Crying of Lot 49* e, in retrospettiva, conferisce un senso al racconto ricollegandone il finale all'inizio, a quel pomeriggio domenicale in cui Oedipa aveva osservato San Narciso dalla collina. Verso la fine del romanzo, la donna trascorre un'ultima notte a San Narciso. L'indomani dovrà assistere all'incanto del lotto 49, cioè all'asta dei misteriosi

³¹⁹ D. Daniele, *Città senza mappa*, cit., pp. 38-39.

³²⁰ S. Antonelli, *Dai Sixties a Bush Jr*, cit., p. 48.

francobolli falsi che le rivelerà (forse, poiché il finale resta irrisolto) il vero volto del sistema postale.

Durante quest'ultima notte la protagonista giunge sulla costa Ovest del continente, davanti all'oceano Pacifico. Orfana di significato, la donna si volta verso Est, il luogo di partenza della parola puritana, e vede stendersi dinanzi a sé, nella scena più lirica e struggente del romanzo, l'intero continente americano immerso nel buio. I confini di San Narciso sfumano fino a svanire nella notte, e la cittadina sembra allargarsi a dismisura fino a diventare sineddoche di tutta l'America:

She stood between the public booth and the rented car, in the night, her isolation complete, and tried to face towards the sea. But she'd lost her bearings. She turned pivoting on one stacked heel, could find no mountains either. As if there could be no barriers between herself and the rest of the land. San Narciso at that moment lost [...], gave up its residue of uniqueness for her; became a name again, was assumed back into the American community of crust and mantle. Pierce Inverarity was really dead. She walked down a stretch of railroad track next to the highway. Spurs ran off here and there into factory property. Pierce may have owned these factories too. But did it matter now if he'd owned all of San Narciso? San Narciso was a name; an incident among our climatic records of dreams and what dreams became among our accumulated daylight, a moment's squall-line or tornado's touchdown among the higher, more continental solemnities – storm-systems of group suffering and need, prevailing winds of affluence. There was the true continuity, San Narciso had no boundaries. No one knew yet how to draw them. She had dedicated herself, weeks ago, to making sense of what Inverarity had left behind, never suspecting that the legacy was America.³²¹

San Narciso diviene un luogo privo di confini fisici e mentali, dunque un non-luogo, uno spazio della mente, quasi il corrispettivo geografico del

³²¹ *The Crying of Lot 49*, pp. 122-123.

manifest destiny che ha spinto la nazione verso Ovest. Osserva al riguardo Alessandro Portelli:

Questa caduta delle barriere è il momento nostalgico ricorrente di tanta letteratura americana, dal *Mago di Oz* a *Portrait of a Lady*. È il punto di arrivo di quell'immaginario della boundlessness, dell'espansione senza limiti su un continente sterminato, su cui si istituisce il manifest destiny della nazione americana. San Narciso ha smesso di essere un posto specifico, distinto agli altri; ha perso significato per venire assorbito in un significato cosmico; non è più niente perché è tutto. Dal punto in cui Oedipa pianta il tacco si diramano linee telefoniche che avvolgono il pianeta, si diramano binari che vanno dovunque. San Narciso [...] non ha né inizio né fine.³²²

Anche in questo caso, dunque, il testo non rinuncia a ricoprire di una dimensione universale la realtà contingente incarnata dagli *underdogs* della periferia californiana, innestando sul dato oggettivo un processo di superfetazione semantica che lo trasforma in metafora di una realtà più ampia, comprendente tutti i vinti della repubblica:

Suppose, God, there really was a Tristero then and that she *had* come on it by accident. If San Narciso and the estate were really no different from any other town, any other estate, then by that continuity she might have found the Tristero anywhere in her Republic, through any of a hundred lightly concealed entranceways, a hundred alienations, if only she'd looked.³²³

In questo momento Oedipa sente di appartenere a una realtà umana più vasta e complessa di quella in cui ha vissuto sinora, e comprende che l'eredità di Inverarity non consiste in altro che nell'America degli *excluded middles* raccolti sotto il simbolo del Tristero: «She had heard all about

³²² A. Portelli, "Non illudersi di non sapere. Note su *The Crying of Lot 49*" in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta*, cit., p. 44.

³²³ *The Crying of Lot 49*, p. 124.

excluded middles; they were bad shit, to be avoided; and how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity?»³²⁴

È in questo istante che intuisce il messaggio che San Narciso sembrava in procinto di suggerirle: non la Parola, ma le parole, non il Verbo, ma il continente di Whitman; un significato terreno nascosto sotto i testi e i geroglifici metropolitani, di cui finora sembrava non volersi accorgere perché troppo tesa a inseguire un simbolo, un'astrazione. Ma ancora una volta, come accadeva in *Mason & Dixon*, la realtà del mondo si è fatta sentire; e nel corso del romanzo si passa da una dimensione a-storica (la fuga dalla storia e dalle responsabilità) a una più concreta, in cui bisogna 'sporcarsi', farsi carico di alcune responsabilità, accettare di vivere a contatto col *waste*.

Lo spazio che si stende tra la East Coast, luogo di partenza del Verbo puritano e della scrittura, e la West Coast, dove ha termine l'America e si raccolgono i frutti della Storia, accoglie una terra di uomini e sofferenza:

She remembered now old Pullman cars, left where the money'd run out or the customers vanished, amid green farm flatnesses where clothes hung, smoke lazed out of jointed pipes. Were the squatters there in touch with others, through Tristero; were they helping carry forward that 300 years of the house's disinheritance? Surely they'd forgotten by now what it was the Tristero were to have inherited; as perhaps Oedipa one day might have. What was left to inherit? That America coded in Inverarity's testament, whose was that? She thought of other, immobilized freight cars, where the kids sat on the floor planking and sang back, happy as fat, whatever came over the mother's pocket radio; of other squatters who stretched canvas for lean-tos behind smiling billboards along all the highways, or slept in junkyards in the stripped shells of wrecked Plymouths, or even, daring, spent the night up some pole in a linesman's tent like caterpillars, swung among a web of telephone wires, living in the very copper rigging

³²⁴ *Ivi*, p. 125.

and secular miracle of communication, untroubled by the dumb voltages flickering their miles, the night long, in the thousands of unheard messages. She remembered drifters she had listened to, Americans speaking their language carefully, scholarly, as if they were in exile from somewhere else invisible yet congruent with the cheered land she lived in; and walkers along the roads at night, zooming in and out of your headlights without looking up, too far from any town to have a real destination. And the voices before and after the dead man's that had phoned at random during the darkest, slowest hours, searching ceaseless among the dial's ten million possibilities for that magical Other who would reveal herself out of the roar of relays, monotone litanies of insult, filth, fantasy, love whose brute repetition must someday call into being the trigger for the unnamable act, the recognition, The Word.³²⁵

Incarnandosi nella comunità dei vinti, la parola acquista la consistenza sonora di un urlo d'angoscia, quel «cry that might abolish the night»³²⁶ che sembra sempre sul punto di udirsi, ma che fino all'ultima pagina resta come sospeso nell'aria. Giunti a questo punto, tutti i testi e le testimonianze attraverso cui Oedipa ha condotto finora la ricerca potrebbero essere un'elaborata finzione costruita da Inverarity, *deus ex machina* che sembra sul punto di rivelare la sua presenza nelle ultime pagine del romanzo. Ma è qui che il testo lascia il lettore: sul margine di una soluzione di cui non si verrà mai a conoscenza. Dopo aver consegnato il racconto di un microcosmo di umanità dimenticata, il Tristero torna in un cono d'ombra di «indeterminatezza semantica».

³²⁵ *Ivi*, pp. 124-125.

³²⁶ *Ivi*, p. 81. Ci troviamo di fronte a una storia che parla di scrittura, ma inserita tra due istanti dominati dall'oralità. Questa si affaccia per la prima volta all'inizio del romanzo, insinuandosi nel sistema della scrittura attraverso la telefonata di Pierce, per poi ritornare alla fine. Per un'analisi del rapporto tra scrittura e oralità nella letteratura americana, si rimanda al volume di A. Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, manifestolibri, 1992, contenente anche alcune osservazioni su *The Crying of Lot 49*.

III.7) Dalla wilderness allo shopping-mall: White Noise

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket, dreaming of your enumerations!

What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! – and you, Garcia Lorca, what were you doing down by the watermelons?

Allen Ginsberg, “A Supermarket in California” (1955)

White Noise inizia con la descrizione di una scena che si ripete puntualmente ogni anno, sul finire dell'estate, nel campus del College-on-the-Hill, nel Midwest degli Stati Uniti:

The station wagons arrived at noon, a long shining line that coursed through the west campus. In single file they eased around the orange I-beam sculpture and moved toward the dormitories. The roofs of the station wagons were loaded down with carefully secured suitcases full of light and heavy clothing; with boxes of blankets, boots and shoes, stationary and books, sheets, pillows, quilts; with rolled-up rugs and sleeping bags; with bicycles, skies, rucksacks, English and Western saddles, inflated rafts. As cars slowed to a crawl and stopped, students sprang out and raced to the rear doors to begin removing the objects inside; the stereo sets, radios, personal computers; small refrigerators and table ranges; the cartons of photograph records and cassettes; the hairdryers and styling irons; the tennis rackets, soccer balls, hockey and lacrosse sticks, bows and arrows; the controlled substances, the birth control pills and devices; the junk food still in shopping bags – onion-and-garlic chips, nacho thins, peanut cream patties, Waffelos and Kabooms, fruit chews and toffee popcorn; the Dum-Dum pops, the

Mystic mints³²⁷.

Siamo lontani dal tempo in cui la fila era costituita dai *conestoga* dei pionieri, che attraversavano l'Ovest alla ricerca di un pezzo di terra coltivabile; o ancora, dall'immagine delle masse di disperati che vagavano per l'America alla ricerca di un lavoro qualunque, portandosi dietro quel poco che erano riusciti a salvare dopo il tracollo economico del '29. Né, tornando un attimo ai romanzi discussi finora, troveremo qui o in altre parti dell'opera traccia delle carcasse di automobili descritte in alcune pagine di *Underworld* o di *The Crying of Lot 49*. Adesso i carri e i rottami sono stati sostituiti da una lunga, scintillante fila di *station wagon* cariche di tutto ciò che un Paese ricco come l'America può offrire ai suoi figli. Quella «long shining line» che trasporta ogni ben di Dio, dai vestiti per ogni stagione fino alle «Mystic mints», è la conferma dell'avvenuta realizzazione dell'*American Dream*, della ricchezza e della varietà di merci che solo l'America può contenere. L'elenco ricorda quelle lunghe liste di nomi che Walt Whitman utilizzava (e così Gertrude Stein, William Carlos Williams, Allen Ginsberg, perfino Marianne Moore: ma l'elenco potrebbe includere quasi tutti gli scrittori e i poeti americani) per descrivere la ricchezza e la varietà dell'America. La differenza è però notevole: qui i «fili d'erba» sono diventati i prodotti di consumo rinvenibili nel catalogo di un qualunque supermercato.

La voce narrante appartiene a Jack Gladney, professore di Hitler Studies³²⁸ (il romanzo incarna anche un'efficace satira del *campus novel*),

³²⁷ D. DeLillo, *White Noise* (1985), London, Penguin, 1998, p. 3. D'ora in avanti citato col solo titolo.

³²⁸ «He's always on. We couldn't have television without him». *Ivi*, p. 63. Il corso universitario tenuto da Jack si concentra sull'analisi delle scene di massa, delle parate,

che vede nel corteo delle automobili la celebrazione di un rito collettivo, che permette a tutti i presenti di riconoscersi costituiti in una sola comunità:

I've witnessed this spectacle every September, for twenty-one years. It is a brilliant event, invariably. The students greet each other with comic cries and gestures of sudden collapse. Their summer has been bloated with criminal pleasures, as always. The parents stand sun-dazed near their automobiles, seeing images of themselves in every direction. The conscientious suntans. The well-made faces and wry looks. They feel a sense of renewal, of communal recognition. The women crisp and alert, in diet trim, knowing people's names. Their husbands content to measure out the time, distant but grudging, accomplished in parenthood, something about them suggesting massive insurance coverage. This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, a people, a nation.³²⁹

Ma di quale «nation» si tratta? Quale America ha in mente il professor Gladney? Non certo l'*excluded middle* in cui si imbatte Oedipa Maas nella sezione finale di *The Crying of Lot 49*, o il variopinto paesaggio umano incontrato da Albert Bronzini durante le sue ispirate passeggiate quotidiane per le strade del Bronx, come avviene in *Underworld*. Piuttosto, la cittadina di Blacksmith (la stessa che ospita il campus), dove Jack vive felice e ignaro di tutto con la moglie Babette e quattro figli che entrambi hanno avuto da precedenti matrimoni³³⁰, ricorda da vicino la San Narciso da cui

dei simboli e delle uniformi, di cui si servivano i nazisti come mezzi di propaganda per creare consenso tra le masse. Com'è noto, tale strategia non è dissimile dal continuo lavaggio mentale messo in atto dall'industria del consumo e dell'intrattenimento attraverso la pubblicità. Del resto, già alcuni anni prima, in *Running Dog*, DeLillo aveva avuto modo di riflettere sugli impulsi fascisti della cultura di massa. La vicenda raccontata nel romanzo, una sorta di *spy-story* postmoderna, ruota intorno alla ricerca di un film pornografico che Hitler avrebbe girato nel suo *bunker* pochi giorni prima della fine. D. DeLillo, *Running Dog* (1978), New York, Vintage, 1989.

³²⁹ *White Noise*, pp. 3-4.

³³⁰ «Babette and I and our children by previous marriages live at the end of a quiet street

era partita la *quest* di Oedipa.

Infatti, proprio come il sobborgo californiano descritto da Pynchon, anche Blacksmith sembra uscita da uno spot pubblicitario o da un'illustrazione di Norman Rockwell³³¹. E laddove San Narciso costituiva una torre d'avorio per Oedipa, impedendole di cogliere la realtà che si nascondeva dietro il volto solare dell'*American Dream*, Blacksmith rappresenta un'isola di tranquillità e di benessere materiale.

In maniera analoga al Nick Shay di *Underworld*, Jack mostra di possedere un atteggiamento difensivo verso lo spazio esterno; anche lui si è ritagliato una vita tranquilla, che scorre senza che alcun evento inaspettato giunga a turbarla. Ma se Nick si affida al linguaggio e al suo lavoro come *waste manager* per opporre una forma di resistenza simbolicamente attiva alla *wasteland* americana, Jack si rifugia nello spazio domestico, limitandosi a trascorrere il venerdì sera davanti alla televisione e i pomeriggi del weekend al supermercato. In questo luogo, vero epicentro della vita pubblica cittadina, lui e Babette ammirano le etichette e le confezioni dei prodotti esposti, come in una versione postmoderna dei *passages* parigini descritti da Walter Benjamin³³². Solo dando sfogo ai propri impulsi consumistici, Jack riesce ad esorcizzare temporaneamente

in what was once a wooded area with deep ravines. There is an expressway beyond the backyard now, well below us, and at night as we settle into our brass bed the sparse traffic washes past, a remote and steady murmur around our sleep, as of dead souls babbling at the edge of a dream». *Ivi*, p. 4.

³³¹ Osserva Alan Bilton: «DeLillo's descriptions suggest a day-glo Norman Rockwell print, the town exuding an artificial wholesomeness which makes its inhabitants feel as if they're part of a permanent soup commercial; Blacksmith is portrayed as suburbia by way of Disneyland, *The Truman Show* (1998) captured in print a decade before the movie». A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., pp. 23-24.

³³² W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927-40), *I «passages» di Parigi*, 2 vol., a cura di R. Tiedemann, trad. it. di R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio, Torino, Einaudi, 1986.

l'angoscia che lo coglie al pensiero che un giorno lui e Babette dovranno morire:

[...] in the mass and variety of our purchases, in the sheer plenitude those crowded bags suggest, the weight and size and number, the familiar package designs and vivid lettering, the giant sizes, the family bargain packs with Day-Glo sale stickers, in the sense of replenishment we felt, the sense of well-being, the security and contentment these products brought to some snug home in our souls – it seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, expect less.³³³

In questa tarda versione del paese dei vegetali giganti che Pynchon descrive in una piega di *Mason & Dixon*, ogni prodotto in vendita appare di dimensioni esagerate; l'abbondanza e la varietà delle merci sono la conferma che il Sogno Americano si è infine avverato, che il mercato è in grado di guarire gli animi, di infondervi un senso di pienezza e di appagamento esistenziale. Va notato che un benessere come questo non si esprime nell'affermazione della propria individualità quanto, piuttosto, nel suo annullamento. Per rendercene conto, leggiamo cosa pensa Jack in un altro momento del romanzo, quando sta cercando conferme alla propria felicità facendo shopping in compagnia di moglie e figli: «I was part of them, shopping, at last. [...] I shopped with reckless abandon. [...] I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I'd forgotten existed. Brightness settled around me».³³⁴

³³³ *White Noise*, p. 20.

³³⁴ *Ivi*, pp. 83-84. «I was part of them», afferma Jack. Si osservi che DeLillo è sempre stato affascinato dalla folla, dall'impulso collettivo di conformarsi per entrare a far parte di qualcosa di più grande dell'individuo. Lo dimostra anche in *Mao II*, in cui lo spazio narrativo contiene numerose scene di massa, dal matrimonio collettivo celebrato dal Reverendo Moon nello Yankee Stadium davanti alle telecamere di tutto il mondo al funerale di Khomeini, anch'esso trasformato in un evento mediatico.

Siamo di fronte alla degradazione parodistica di una *quest* esistenziale, in cui è l'atto di fare acquisti, e non il viaggio nello spazio esterno, che permette all'individuo di conoscere meglio se stesso. Dapprincipio, questa strategia 'accumulativa' (diametralmente opposta, si noterà, a quella scelta da Oedipa Maas) lo aiuta a riempire il proprio vuoto interiore; più avanti, però, questa stessa *brightness* gli sembrerà minacciosa e soffocante.

Forse un primo indizio del cambiamento cui andrà incontro il personaggio di lì a poco si può scorgere già in questa circostanza, quando i corridoi del supermercato (un posto, per altri versi, rassicurante) paiono assumere improvvisamente, anche se solo di sfuggita, i contorni di un paesaggio alieno:

We went our separate ways into the store's deep interior. A great echoing din, as of the extinction of a species of beast, filled the vast space. People bought twenty-two-foot ladders, six kinds of sandpaper, power saws that could fell trees. The aisles were long and bright, filled with oversized brooms, massive sacks of peat and dung, huge Rubbermaid garbage cans. Rope hung like tropical fruit, beautifully braided strands, thick, brown, strong. What a great thing a coil of rope is to look at and feel. I bought fifty feet of Manila hemp just to have it around, show it to my son, talk about where it comes from, how it's made. People spoke English, Hindi, Vietnamese, related tongues.³³⁵

Jack è abbagliato dalla ricchezza delle merci esposte, al punto da comprare ben quindici metri di canapa di Manila senza un motivo valido. Eppure, questo «vast space» (fra l'altro pieno di gente che parla idiomi stranieri; americani anche loro, probabilmente, ma non certo *wasp* come Jack) è attraversato da rumori indistinti di provenienza incerta, che lui assimila, complice l'eco, a una non ben identificata specie animale in via

³³⁵ *Ivi*, p. 82.

d'estinzione. Se a tutto ciò si aggiungono le corde appese a somiglianza di frutti tropicali, il luogo si metamorfosa in una landa selvatica, un mondo perduto in cui gli oggetti (ad esempio, le scope «oversized») assumono dimensioni gigantesche e minacciose.

Mentre Pynchon costruisce, come abbiamo visto, spazi altri, in grado di fungere da antidoto simbolico alla piattezza delle superfici postmoderne, DeLillo adopera una strategia più sottile, percorrendo la linea di confine tra il familiare e l'alieno; trasfigurando, cioè (senza per questo, si badi bene, allontanarsi troppo dalle convenzioni realistiche) le superfici rassicuranti dello spazio tardo-capitalista. Lo dimostra anche in un altro passo di *White Noise*, allorché due anziani, i fratelli Treadwell, forse disorientati dalla vastità del posto, finiscono per perdersi nei meandri del supermercato:

Apparently they'd been wandering through the mall for two days, lost, confused and frightened, before taking refuge in the littered kiosk. They spent two more days in the kiosk, the weak and faltering sister venturing out to scavenge food scraps from the cartoon-character disposal baskets with swinging doors. It was sheer luck that they stay at the mall coincided with a spell of mild weather. No one knew at this point why they didn't ask for help. It was probably just the vastness and strangeness of the place and their own advanced age that made them feel helpless and adrift in a landscape of remote and menacing figures.³³⁶

La descrizione evoca un paesaggio misterioso, indecifrabile, «a landscape of remote and menacing figures» da percorrere «adrift», alla deriva, senza punti di riferimento: anche qui, «vastness and strangeness» trasformano il supermercato in una inquietante *wilderness*, piuttosto che in un tranquillo ritrovo per famiglie.

In ogni caso, il supermercato appare come uno spazio autoreferenziale,

³³⁶ *Ivi*, p. 59.

isolato dal mondo³³⁷. Afferma Murray Siskind, un professore di cultura popolare amico di famiglia dei Gladney:

Waves and radiation. Look how well-lighted everything is. The place is sealed off, self-contained. It is timeless. Another reason why I think of Tibet. Dying is an art in Tibet. A priest walks in, sits down, tells the weeping relatives to get out and has the room sealed. Doors, windows sealed. He has serious business to see to. Chants, numerology, horoscopes, recitations. Here we won't die, we shop. But the difference is less marked than you think.³³⁸

³³⁷ In realtà, ogni qualvolta si chiude nel proprio bozzolo pretendendo di lasciare fuori gli imprevisti della vita e della storia, Jack non fa altro che accelerare il processo di deriva entropica cui vorrebbe porre un freno. Quando il protagonista del racconto *Entropy* di Thomas Pynchon sceglie di isolarsi nella propria stanza lasciando fuori il mondo che, secondo lui, sta andando incontro a un processo di riscaldamento entropico che lo condurrà alla fine, in realtà, sta consentendo a quella dimensione che lui teme di invadere il suo spazio vitale.

³³⁸ *White Noise*, p. 38. Parole simili vengono usate anche per descrivere la scatola magica del televisore: «“Waves and radiation,” he said. “I’ve come to understand that the medium is a primal force in the American home. Sealed-off, timeless, self-contained, self-referring. It’s like a myth being born right there in our living room, like something we know in a dreamlike and preconscious way”». *Ivi*, p. 51. Siskind è un vero teorico della televisione, verso cui mostra un atteggiamento di rispetto, quasi di venerazione. Ai suoi studenti insegna ad assumere un atteggiamento passivo davanti alla televisione, in modo da lasciarsi inondare dalle onde di energia psichica che percorrono l’etere. Con lui la satira anti-accademica di DeLillo raggiunge il suo apice: «You have to learn how to look. You have to open yourself to the data. TV offers incredible amounts of psychic data. It opens ancient memories of world birth, it welcomes us into the grid, the network of little buzzing dots that make up the picture pattern. [...] Look at the wealth of data concealed in the grid, in the bright packaging, the jingles, the slice-of-life commercials, the products hurtling out of darkness, the coded messages and endless repetitions, like chants, like mantras. ‘Coke is it, Coke is it, Coke is it.’ The medium practically overflows with sacred formulas if we can remember how to respond innocently and get past our irritation, weariness and disgust». *Ivi*. Ironicamente, gli studenti dimostrano di avere più buonsenso del proprio maestro. Secondo loro, infatti, «Television is the death throes of human consciousness». *Ivi*. Siskind descrive il supermercato come uno spazio liminale, una zona di frontiera libera dalle leggi del tempo, dove non si può morire perché si è troppo occupati a fare acquisti. Ebbene, in quel momento sta dipingendo proprio l’*Electroworld* di cui sogna Blicero in *Gravity’s Rainbow*: un luogo talmente astratto, immateriale e disancorato dalla realtà che né la morte, né la malattia possono toccarlo. Il desiderio di trascendenza espresso dal tecnocrate, che si affida alla tecnologia del razzo per fuggire dalla *wasteland* che lo circonda (ovvero dalle impurità e dagli imprevisti della vita), lo ritroviamo

Addirittura, Siskind lo associa a un limbo, a un luogo di passaggio tra questo mondo e una dimensione arcana:

Tibetan believe there is a transitional state between death and rebirth. Death is a waiting period, basically. Soon a fresh womb will receive the soul. In the meantime the soul restores to itself some of the divinity lost at birth. [...] That's what I think of whenever I come in here. This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of psychic data³³⁹.

Inoltre, lo vede come uno spazio ipertestuale, saturo di codici:

Everything is concealed in symbolism, hidden by veils of mystery and layers of cultural material. But it is psychic data, absolutely. The large doors slide open, they close unbidden. Energy waves, incident radiation. All the letters and numbers are here, all the colors of the spectrum, all the voices and sounds, all the code words and ceremonial phrases. It is just a question of deciphering, rearranging, peeling off the layers of unspeakability. Not that we would want to, not that any useful purpose would be served. This is not Tibet. Even Tibet is not Tibet anymore.³⁴⁰

nell'escapismo che anima i personaggi di *White Noise*: come Blicero, anche loro temono tutto ciò che non è controllabile, addomesticabile, prevedibile.

³³⁹ *Ivi*, p. 37.

³⁴⁰ *Ivi*, pp. 37-38. Secondo Bilton questo «tabloid mysticism» rivela «[the] characters' failure to map the strange non-spaces of the contemporary environment. As John McClure has argued, DeLillo's novels project fantasies of demonic conspiracies onto the mundane facts of financial corruption and bureaucratic manipulation, but at the same time foreground the delusional nature of his protagonists' obsessions, illuminating the way in which supernatural intimations are inscribed upon the blank space we fail to comprehend. [...] [DeLillo] illuminates the spectral contours of technology precisely through the collapse of familiar terms or forms of representation, the limitations of language indicative of the ghostly shape of the information network itself». A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 27. Cf. J. McClure, "Postmodern/Postsecular: Contemporary Fiction and Spirituality", *Modern Fiction Studies*, 41.1, 1995, pp. 141-163 (disponibile anche in italiano su *Ácoma*, 14, autunno 1998, pp. 33-46). Vengono di nuovo in mente le idee di Jameson sulla mancanza di *cognitive patterns* che consentono di comprendere e descrivere con cognizione di causa

Le sue speculazioni, per quanto deliranti, hanno un loro intrinseco motivo di interesse. Mettono cioè in rilievo come lo spazio in cui si muovono i personaggi sia sovrastato da una cappa di suoni e immagini, una spessa coltre di nebbia elettronica che avvolge lo spazio urbano e domestico. Poco prima, anche Jack aveva osservato: «Invisible energies seem to permeate the town, teetering on the edge of perception, ‘just beyond our reach and just beyond our vision’: a blurred glimpse out of the corner of one eye, a metallic trace on one’s tongue, a word which refuses to come to mind»³⁴¹; e più avanti aggiunge: «There were huge amounts of data flowing through the house, waiting to be analyzed».³⁴²

Questo muro invisibile di dati, che si raccolgono sulla soglia della percezione sfuggendo a qualunque tentativo da parte di Jack di classificarli, rappresenta il *rumore bianco* del titolo. «In general scientific usage», precisa Tom LeClair, «‘white noise’ is aperiodic sound with frequencies of random amplitude and random interval – a term for chaos. In music, however, ‘white noise’ is the sound produced by all audible sound-wave frequencies sounding together – a term for complex, simultaneous ordering that represents the ‘both/and’ nature of systems (and irony)».³⁴³ Detto in altri termini, si tratta di un ronzio di fondo composto dalle basse frequenze generate dagli elettrodomestici, soprattutto dal televisore. In senso lato, questo rumore bianco costituisce «a sort of low hum in the background to whatever is happening in the novel; there is no escape»³⁴⁴: ed infatti

la nuova realtà dello spazio postmoderno. Cf. Cap. II.

³⁴¹ *White Noise*, p. 24.

³⁴² *Ivi*, p. 101.

³⁴³ T. LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1987, p. 230.

³⁴⁴ L. Orr, *Don DeLillo’s White Noise: A Reader’s Guide*, New York-London, Continuum, 2003, p. 44.

avvolge lo spazio narrativo in un velo invisibile ma concreto, analogo alla prigione linguistica che fino alle ultime pagine di *The Crying of Lot 49* impedisce a Oedipa di risalire alle origini del Tristero. In *White Noise*, infatti, ogni evento viene filtrato dalla televisione, dai giornali o dalla radio, ed ogni contatto diretto col mondo, non mediato, cioè, dai mezzi di rappresentazione della realtà, risulta impossibile. L'esempio che segue servirà a chiarire meglio questo punto.

III.8) «The most photographed barn in America»

Nella prima parte del romanzo, Jack e Siskind visitano «the most photographed barn in America». Si tratta di una normale stalla ma, come il collega spiega a Jack, «No one sees the barn [...] Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn». Il personaggio intende sottolineare che nello spazio postmoderno, in cui l'immagine di un oggetto viene riprodotta un numero virtualmente infinito di volte, il referente finisce per essere sostituito, nella mente dell'osservatore, dallo stesso sistema di segni usato per indicarlo, ossia dalla sua rappresentazione³⁴⁵. Secondo lui, ogni turista giunto sul posto è in grado di osservare la stalla solo attraverso la cornice di riferimento costituita dai segnali che la precedono e la accompagnano:

Several days later Murray asked me about a tourist attraction known as the most

³⁴⁵ Lo stesso discorso, naturalmente, vale anche per la cittadina di Blacksmith, come fa notare giustamente ancora Keeseey: «The town's name is not a sign that points to an existing reality; instead, it stands in for that reality, pretending to a contact with a nature that the townspeople no longer actually experience». D. Keeseey, *Don DeLillo*, New York, Twayne, 1993, p. 136.

photographed barn in America. We drove twenty-two miles into the country around Farmington. There were meadows and apple orchards. White fences trailed through the rolling fields. Soon the signs started appearing. THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA. We counted five signs before we reached the site. There were forty cars and a tour bus in the makeshift loft. [...] ‘No one sees the barn’, he said finally. A long silence followed. ‘Once you’ve seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn’. [...] ‘We are not here to capture an image, we’re here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies’. [...] ‘Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We’ve agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism’. Another silence ensued. ‘They are taking pictures of taking pictures,’ he said. [...] ‘What was the barn like before it was photographed?’ he said. ‘What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can’t answer these questions because we’ve read the signs, seen the people snapping the pictures. We can’t get outside the aura. We’re part of the aura. We’re here, we’re now’.³⁴⁶

I turisti, cioè, vedono ciò che i media impongono loro di vedere: «It may be», annota Douglas Keeseey, «that the tourists themselves have conspired in their media-induced blindness, because a longing for direct contact with foreign things is often countered by a fear of experience outside of the normal range»³⁴⁷. Fa osservare Alan Bilton:

Indeed, Andy Warhol’s prints provide one way of approaching DeLillo’s work and the

³⁴⁶ *White Noise*, pp. 12-13. Ironicamente, sembra che la riproduzione tecnica dell’immagine, fondamento della società dello spettacolo, abbia il potere di creare intorno a un oggetto comune proprio quell’aura che, secondo quanto sostenuto da Benjamin, viene eliminata dall’opera d’arte dalla sua riproduzione tecnica. Sul concetto di “aura”, Cf. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000, p. 23.

³⁴⁷ D. Keeseey, *Don DeLillo*, cit., p. 136.

Postmodern logic of endless replication. One lurid reproduction (of a movie star, an electric chair, a car accident) still provides a recognisable image: but what of ten, a hundred, and onwards into infinity? Warhol's art suggests that if one reproduces indefinitely, then eventually the way back to the original will be lost, the image no longer signifying anything beyond its own duplication. [...] [E]ven when one can still recognise the subject matter it no longer elicits any kind of emotional response.³⁴⁸

Come già mostrato da Pynchon, l'eccesso semiotico di codici, immagini e informazioni che saturano il paesaggio postmoderno ottiene l'effetto paradossale di allontanare la parola dalla cosa e l'uomo dalla realtà, impedendo ogni responso emotivo e interrompendo ogni forma di comunicazione che sia portatrice di senso e significato. Una volta imboccata tale direzione, diventa difficile, se non addirittura impossibile, tornare indietro, perché col tempo, nella percezione dell'osservatore, il confine tra la realtà e la sua rappresentazione diviene sempre più sottile e indistinto. Finché, una volta caduta ogni cornice di riferimento in grado di distinguere tra i due reami ontologici, il simulacro finisce col sostituire in tutto e per tutto l'originale, nel senso che induce nei sensi dell'osservatore la medesima reazione emotiva³⁴⁹.

³⁴⁸ A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, cit., p. 17.

³⁴⁹ Sempre Bilton sottolinea come DeLillo sfrutti quest'ambiguità per destabilizzare la dimensione ontologica dello spazio narrativo, producendo un effetto straniante sul personaggio (e sul lettore). Questi, infatti, pur trovandosi in un paesaggio familiare, lo percepisce come un territorio alieno, non cartografabile. «This then is the starting line for DeLillo's fiction», precisa lo studioso, «the transformation of the familiar into the alien; the vanishing point at which the original disappears. On the one hand, his work takes place within an overwhelmingly cinematic and televisual setting, an optical landscape comprising ubiquitous TV screens, billboards and monitors, a continuous bombardment of dazzling electronic imagery. But there is also an unsettling sense of invisibly about his work, as if somehow this degree of sensory stimulation leaves the age paradoxically less easy to visualise». *Ivi*, p. 18.

III.9) Contro-esempio: «The Old Burying Ground»

Vi è però almeno un luogo nel romanzo libero dall'aura di cui parla Siskind: è il vecchio cimitero di Blacksmith, che si trova di lato all'autostrada, in un paesaggio ancora pre-industriale dimenticato dal mondo, non ancora corrotto dalla civiltà dell'immagine. Jack vi capita quasi per caso e, per la prima volta da molto tempo a questa parte, resta in silenzio: «I stood and listened», come ripete più volte. Un solo cartello indica il luogo, e non cinque come nel caso della stalla. Stavolta, poi, lo sguardo di Jack non viene mediato da nessuna macchina fotografica. L'esperienza è semplice, diretta, ed è resa ancor più reale e intensa dal freddo pungente e dal vento che smuove la neve dagli alberi:

On the way back to the airport, I got off the expressway at the river road and parked the car at the edge of the woods. I walked up a steep path. There was an old picket fence with a sign.

The Old Burying Ground

Blacksmith Village

The headstones were small, tilted, pockmarked, spotted with fungus or moss, the names and dates barely legible. The ground was hard, with patches of ice. I walked among the stones, taking off my gloves to touch the rough marble. Embedded in the dirt before one of the markers was a narrow vase containing three small American flags, the only sign that someone had preceded me to this place in this century. I was able to make out some of the names, great strong simple names, suggesting a moral rigor. I stood and listened. I was beyond the traffic noise, the intermittent stir of factories across the river. So at least in this they'd been correct, placing the graveyard here, a silence that had stood its ground. The air had a bite. I breathed deeply, remained in one spot, waiting to feel the peace that is supposed to descend upon the dead, waiting to see the light that hangs above the fields of the landscapist's lament.

I stood there, listening. The wind blew snow from the branches. Snow blew out of the

woods in eddies and sweeping gusts. I raised my collar, put my gloves back on. When the air was still again, I walked among the stones, trying to read the names and dates, adjusting the flags to make them swing free. Then I stood and listened.

The power of the dead is that we think they see us all the time. The dead have a presence. Is there a level of energy composed solely of the dead? They are also in the ground, of course, asleep and crumbling. Perhaps we are what they dream.

May the days be aimless. Let the seasons drift. Do not advance the action according to a plan.³⁵⁰

Nel leggere queste righe, torna in mente la scena più struggente di *The Crying of Lot 49*, quando Oedipa osserva San Narciso immersa nel silenzio della notte, che la protegge come un manto dal frastuono del traffico e dall'intensità abbagliante delle luci artificiali. Come lei, anche Jack ha sentito il bisogno di uscire dal circuito autostradale, provando almeno per una volta il piacere di inoltrarsi a piedi in un territorio sconosciuto. Sarà l'ultima volta in cui riuscirà a provare delle emozioni sue, non mediate cioè dal mezzo televisivo. Anche perché è piuttosto raro che Jack metta piede fuori della porta di casa, se non per andare all'università o al centro commerciale. Il suo contatto col mondo, insomma, avviene sempre entro schemi precostituiti. Ciò contribuisce a creare un'atmosfera claustrofobica, che la ripetizione gratuita ed estemporanea di slogan ed immagini televisive non fa che accentuare³⁵¹.

³⁵⁰ *White Noise*, pp. 97-98.

³⁵¹ Il tessuto narrativo pullula di marche e slogan, che a volte interrompono persino la voce narrante: abbiamo nomi di hotel, carte di credito, marche di mentine, medicine. Non è chiaro da dove provengano: forse dalla televisione, forse dalla radio, o magari dall'inconscio dei personaggi. Tuttavia, vi è un momento del romanzo in cui DeLillo cerca di spezzare il circuito mediatico proprio sfruttando uno slogan. *White Noise* mostra come immagini e slogan pubblicitari penetrino perfino nei sogni dei personaggi, al punto che la piccola Steffie, una delle figlie dei Gladney, nel sonno ripete le marche di automobili che di giorno sente in TV. Eppure, in un'occasione, il suono di quelle parole sembra assumere alle orecchie di Jack un fascino arcano, quasi provenisse da chissà quali abissi del tempo: «A long moment passed before I realized this was the

III.10) Finale: «The Airborne Toxic Event»

Tutto, in *White Noise*, comunica un senso di chiusura: a partire dallo spazio domestico che, per i coniugi Gladney, rappresenta una fortezza inespugnabile in grado di proteggerli dal caos³⁵². Insomma, laddove Oedipa

name of an automobile. The truth only amazed me more. The utterance was beautiful and mysterious, gold-shot with looming wonder. It was like the name of an ancient power in the sky, tablet-carved in cuneiform. It made me feel that something hovered. But how could this be? A simple brand name, an ordinary car. How could these near-nonsense words, murmured in a child's restless sleep, make me sense a meaning, a presence? She was only repeating some TV voice. Toyota Corolla, Toyota Celica, Toyota Cressida. Supranatural names, computer-generated, more or less universally pronounceable. Part of every child's brain nose, the substatic regions too deep to probe. Whatever its source, the utterance struck me with the impact of a moment of splendid transcendence». *Ivi*, p. 155. Anche Jack, come Nick Shay o Oedipa Maas, esprime «a desire for something lost or fled or otherwise out of reach» (*Underworld*, p. 803), come dice il narratore verso la fine di *Underworld*. Come la parola italiana cui si aggrappa Nick nei momenti difficili («a pure word, without a lifetime of connotation and shading. [...] A word to penetrate the darkness. Aiuto». *Ivi*, p. 296), o come il grido capace di penetrare le tenebre della notte, lungamente atteso da Oedipa («the crying that might abolish the night». *The Crying of Lot 49*, p. 81), anche «Toyota Celica» diviene qui un suono puro, incontaminato, privo di referente, che libera lo spazio postmoderno dal rumore bianco che lo imprigiona. Per un attimo sembra di tornare indietro ad un'America mitica, pre-natale, non ancora percorsa dalle linee del potere.

³⁵² Secondo LeClair, Jack Gladney «[is] a middle-aged father who seeks refuge from the largeness of things – the complexities of information and communication that surround him – in his marriage and children». T. LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, cit., p. 208; detto in altri termini: «While attempting to master death by ingesting the world, the Gladneys also try to protect the physical self from consciousness of its lonely finitude by projecting themselves outward into what they trust are protective and safe relationships: forming a marital alliance against mortality, making a family, participating in mass culture as well as mass transactions, creating a public identity. Like their consumerism, this social strategy leads to ironic traps and eventual absurdities». *Ivi*, p. 216. Gli fa eco Siskind, l'amico di famiglia dei Gladney, durante una delle solite (surreali) conversazioni con Jack: «The family is the cradle of misinformation. There must be something in family life that generates factual error. Overcloseness, the noise and heat of being. Perhaps something even deeper, like the need to survive. Murray says we are fragile creatures surrounded by a world of hostile facts. Facts threaten our happiness and security. The deeper we delve into the nature of things, the looser our structure may seem to become. The family process works toward sealing off the world. Small errors grow heads, fiction proliferate». *White Noise*, pp. 81-82. Tutto ciò è tanto più vero se, in una famiglia come questa, il mondo penetra

Maas cerca di conferire un senso compiuto a una grigia realtà fatta di Tupperware party e serate trascorse davanti alla televisione, uscendo dalla serra esistenziale in cui si trova relegata all'inizio del romanzo, Jack e Babette si rifiutano di affrontare il mondo che li attende fuori del proprio spazio protetto.

La stessa cittadina di Blacksmith è un bozzolo che isola i suoi abitanti dai pericoli delle grandi città. Al di fuori del suo perimetro, infatti, secondo Jack si raccoglie il disordine del mondo, la non forma, l'*horror vacui*:

It is the nature and pleasure of townspeople to distrust the city. All the guiding principles that might flow from the center of ideas and cultural energies are regarded as corrupt, one or another kind of pornography. This is how it is with towns. But Blacksmith is nowhere near a large city. We don't feel threatened and aggrieved in quite the same way other towns do. We're not smack in the path of history and its contaminations. If our complaints have a focal point, it would have to be the TV set, where the outer torment lurks, causing fears and secret desires.³⁵³

esclusivamente attraverso il filtro rappresentato dalla televisione: finestra sul mondo, certo, ma al tempo stesso entità autoreferenziale che, anziché trasmettere la realtà, la crea a sua immagine e somiglianza.

³⁵³ *Ivi*, p. 85. Se Blacksmith è un'oasi di pace e benessere, Iron City viene descritta come «a large town sunk in confusion, a center of abandonment and broken glass rather than a place of fully realized urban decay». *Ivi*. Afferma Murray Siskind, collega di Jack e amico di famiglia: «I like it here. I'm totally enamored of this place. A small-town setting. I want to be free of cities and sexual entanglements. Heat. This is what cities mean to me. You get off the train and walk out of the station and you are hit with the full blast. The heat of air, traffic and people. The heat of food and sex. The heat of tall buildings. The heat that floats out of the subways and the tunnels. It's always fifteen degrees hotter in the cities. Heat rises from the sidewalks and fall from the poisoned sky. The buses breathe heat. Heat emanates from crowds of shoppers and office workers. The entire infrastructure is based on heat, desperately uses up heat, breeds more heat. The eventual heat death of the universe that scientists love to talk about is already well underway and you can feel it happening all around you in any large or medium-sized city. Heat and wetness. [...] I can't help being happy in a town called Blacksmith. [...] I'm here to avoid situations. Cities are full of situations, sexually cunning people». *Ivi*, pp. 10-11.

«The outer torment lurks, causing fears and secret desires»: proprio la televisione, che per lui rappresenta tanto lo specchio dei propri desideri quanto un filtro in grado di proteggerlo dalla vera realtà del mondo, diviene per ironia del destino un catalizzatore di ansie³⁵⁴. È proprio dalla televisione, infatti, che i Gladney vengono informati di un pericolo che incombe sulla loro placida esistenza: una nube di sostanze tossiche che i venti stanno spingendo proprio verso Blacksmith³⁵⁵.

In un primo momento, Jack fa fatica a comprendere quel che sta accadendo: abituato a consumare tragedie e disastri ambientali esclusivamente nelle vesti di spettatore televisivo, gli è difficile anche solo concepire che un imprevisto di quella portata possa toccare proprio a lui³⁵⁶. Solo nel momento in cui il governo decide di evacuare Blacksmith, Jack è

³⁵⁴ «Like Pynchon's rocket-builders [...], the Gladneys are victims of a self-inflicted double-bind: fearing death and desiring transcendence, they engage in evasive artifices and mastering devices that turn back upon them, bringing them closer to the death they fear, even inspiring a longing for disaster, "supreme distruction, a night that swallows existence so completely," as Jack fantasizes, "that I am cured of my own lonely dying"». T. LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, cit., p. 213. «An amorphous, drifting, mysteriously killing mass, the 'ATE' is the contemporary complement of Pynchon's pointed, swift, and explosive rocket. Like the rockets, the toxins were engineered to kill and thus give man control over the Earth; instead, they threaten their inventors and nature». *Ivi*, p. 219.

³⁵⁵ Man mano che si avvicina a Blacksmith, la nube viene descritta con termini sempre diversi, sempre più scientifici: «A towering mass»; «a feathery plume»; «a dark black breathing thing of smoke». *White Noise*, p. 111; «a black billowing cloud». *Ivi*, p. 113; «the airborne toxic event». *Ivi*, p. 117. «It means they're looking the thing more or less squarely in the eye. We're on top of the situation», crede l'ingenuo Jack. *Ivi*, p. 115. In realtà, nominarla non equivale a comprenderla, ma solo ad esorcizzarne il pericolo: «"The flow is constant," Alfonse said. "Words, pictures, numbers, facts, graphics, statistics, specks, waves, particles, motes. Only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them"». *Ivi*, p. 66.

³⁵⁶ Pensa infatti Jack, che certamente non vota per il partito democratico: «Society is set up in such a way that it's the poor and and the uneducated who suffer the main impact of natural and man-made disasters. People in low-lying areas get the floods, people in shanties get the hurricanes and tornadoes. [...] We live in a neat and pleasant town near a college with a quaint name. These things don't happen in places like Blacksmith». *Ivi*, p. 114. «I'm not just a college professor. I'm the head of a department. I don't see myself fleeing an airborne toxic event. That's for people who live in a mobile homes out in the scrubby parts of the county, where the fish hatcheries are». *Ivi*, p. 117.

costretto a fare i conti con la realtà dei fatti.

Mentre gli abitanti della cittadina fuggono via come «a tragic army of the dispossessed», Jack prova un sentimento di timore reverenziale, quasi religioso, di fronte alla massa gigantesca della nube che compare nel cielo; un sentimento, questo, che potremmo definire di “terrore sacro”:

It appeared in the sky ahead of us and to the left, prompting us to lower ourselves in our seats, bend our heads for a clearer view, exclaim to each other in half finished phrases. It was the black billowing cloud, the airborne toxic event, lighted by the clear beams of seven army helicopters. They were tracking its windborne movement, keeping it in view. [...] The enormous dark mass moved like some death ship in a Norse legend, escorted across the night by armored creatures with spiral wings. We weren't sure how to react. It was a terrible things to see, so close, so low, packed with chlorides, benzines, phenols, hydrocarbons, or whatever the precise toxic content. But it was also spectacular, part of the grandness of a sweeping event, like the vivid scene in the switching yard or the people trudging across the snowy overpass with children, food, belongings, a tragic army of the dispossessed. Our fear was accompanied by a sense of awe that bordered on the religious. It is surely possible to be awed by the thing that threatens your life, to see it as a cosmic force, so much larger than yourself, more powerful, created by elemental and willful rhythms. This was a death made in the laboratory, defined and measurable, but we thought of it at the time in a simple and primitive way, as some seasonal perversity of the earth like a flood or tornado, something not subject to control. Our helplessness did not seem compatible with the idea of a man-made event.³⁵⁷

Ma nella sua incapacità di definire esattamente quel che gli appare come una sorta di entità aliena (si noti come, nella descrizione, mescoli il registro scientifico a quello mistico e religioso), possiamo scorgere lo sgomento di chi si trova al cospetto dell'ignoto, del mistero, del già citato *horror vacui*:

³⁵⁷ *Ivi*, pp. 127-128.

sotto tale aspetto, la nube rappresenta la «Prairie of desperate Immensity»³⁵⁸ che circonda Mason e Dixon, il bianco accecante di cui parla Squalidozzi in *Gravity's Rainbow*, la Bomba che incombe sullo spazio narrativo di *Underworld*; rappresenta, in altre parole, tutto ciò che non si può nominare perché mancano dei termini precisi per definirlo³⁵⁹.

Eppure, questo simbolo della tecnologia, questa «death made in the laboratory», dovrebbe essere misurabile e controllabile. Come può infatti un prodotto di quello stesso Sistema in cui Jack ha riposto tanta fiducia³⁶⁰, al punto da affidargli ogni aspetto della sua vita, riuscire ad eluderne il controllo³⁶¹?

Poco dopo, Jack resta inavvertitamente esposto alla nube, ed in seguito è costretto a sottoporsi a una serie di test medici per studiare le conseguenze che l'incidente può aver avuto sulla sua salute. A questo punto, la nube cessa di incarnare i pericoli esterni che si trovano al di fuori dell'enclave di Blacksmith, per divenire un nemico interno, un'entità aliena penetrata di soppiatto attraverso il perimetro del suo corpo («Death has entered. It is inside you», pensa). Alla fine, il sistema l'ha tradito. D'ora in avanti, perfino le comodità dello spazio domestico e le cose comprate al

³⁵⁸ *Mason & Dixon*, p. 361.

³⁵⁹ In una densa raccolta di saggi dedicati al “sublime tecnologico”, Joseph Tabbi esamina il rapporto tra la letteratura postmoderna americana e la tecnologia. Cf. J. Tabbi, *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

³⁶⁰ «The system had blessed my life. I felt its support and approval. The system hardware, the mainframe sitting in the locked room in some distant city. What a pleasing interaction. I sensed that something of deep personal value, but not money, not that at all, had been authenticated and confirmed. A deranged person was escorted from the bank by two armed guards. The system was invisible, which made it all the more impressive, all the more disquieting to deal with. But we were in accord at least for now. The networks, the circuits, the streams, the harmonies». *White Noise*, p. 46.

³⁶¹ «What the Gladneys refuse to accept», chiarisce Tom LeClair, «[...] is the loop: the simultaneity of living and dying, the inherent reciprocity of circular causality that makes certainty impossible». T. LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, cit., p. 226.

supermercato in grado, un tempo, di offrirgli protezione e sicurezza, gli risultano insopportabili, forse perché Jack identifica nel suo vecchio stile di vita la causa indiretta della propria esposizione alla nube tossica: «I bore a personal grudge against these things. Somehow they'd put me in this fix. They'd dragged me down, made escape impossible»³⁶². Cercherà di liberarsene (dimagrendo persino), spogliandosi di tutto ciò che di superfluo ha accumulato: cibi, cose, oggetti.

Qualcosa è cambiato anche a Blackmith. Le tracce chimiche lasciate nell'aria dal passaggio della nube hanno avuto una serie di strani effetti collaterali sull'atmosfera; al punto che ogni sera un tramonto dalla durata innaturale attira una piccola folla di turisti e curiosi:

³⁶² *White Noise*, p. 294. In un momento del romanzo, osserviamo Jack esaminare attentamente, come un archeologo farebbe con un reperto, un 'blocco' di spazzatura domestica compressa. La scena ricorda il momento di *Underworld* in cui un collega di Nick, affascinato dall'aura mistica dei rifiuti, paragonava una montagna di spazzatura a un'antica piramide egizia. In *White Noise* la massa di rifiuti appare come un *patchwork* composto di frammenti eterogenei: «The compressed bulk sat there like an ironic modern sculpture, massive, squat, mocking. I jabbed at it with the butt end of a rake and then spread the material over the concrete floor. I picked through it item by item, mass by shapeless mass, wondering why I felt guilty, a violator of privacy, uncovering intimate and perhaps shameful secrets. It was hard not to be distracted by some of the things they'd chosen to submit to the Juggernaut appliance. But why did I feel like a household spy? Is garbage so private? Does it glow at the core with a personal heat, with signs of one's deepest nature, clues to secret yearnings, humiliating flaws? What habits, fetishes, addictions, inclinations? What solitary acts, behavioral ruts? I found crayon drawings of a figure with full breasts and male genitals. There was a long piece of twine that contained a series of knots and loops. It seemed at first a random construction. Looking more closely I thought I detected a complex relationship between the size of the loops, the degree of the knots (single or double) and the intervals between knots with loops and freestanding knots. Some kind of occult geometry or symbolic festoon of obsessions. I found a banana skin with a tampon inside. Was this the dark underside of consumer consciousness? I came across a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pads smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food». *Ivi*, pp. 258-9. Per Jack, la vicinanza di tali frammenti non è casuale; al contrario, esiste un *pattern* nascosto, una trama invisibile eppure presente. Questa «ironic modern sculpture» è perciò fondata su una tensione ironica tra forma e contenuto: proprio come il romanzo stesso, che cerca di dare una forma, una struttura ordinata all'«heap of waste» della cultura popolare.

We go to the overpass all the time. Babette, Wilder and I. We take a thermos of iced tea, park the car, watch the setting sun. Clouds are no deterrent. Clouds intensify the drama, trap and shape the light. Heavy overcasts have little effect. Light bursts through, tracers and smoky arcs. Overcasts enhance the mood. We find little to say to each other. More cars arrive, parking in a line that extends down to the residential zone. People walk up the incline and to the overpass, carrying fruit and nuts, cool drinks, mainly the middle-aged, the elderly, some with webbed beach chairs which they set out on the sidewalk, but younger couples also, arm in arm at the rail, looking west. The sky takes on content, feeling, an exalted narrative life. The bands of color reach so high, seem at times to separate into their constituent parts. There are turreted skies, light storms, softly falling streamers.³⁶³

Ancora una volta, come nell'esempio della nube tossica, sembra che agli spettatori manchino i termini giusti per descrivere il fenomeno:

It is hard to know how we should feel about this. Some people are scared by the sunsets, some determined to be elated, but most of us don't know how to feel, are ready to go either way. Rain is no deterrent. Rain brings on graded displays, wonderful running hues. More cars arrive, people come trudging up the incline. The spirit of this warm evenings is hard to describe. There is anticipation in the air but it is not the expectant midsummer hum of a shirtsleeve crowd, a sandlot game, with coherent precedents, a history of secure response. This waiting is introverted, uneven, almost backward and shy, tending toward silence. What else do we feel? Certainly there is awe, it is all awe, it transcends previous categories of awe, but we don't know whether we are watching in wonder or dread, we don't know what we are watching or what it means, we don't know whether it is permanent, a level of experience to which we will gradually adjust, into which our uncertainty will eventually be absorbed, or just some atmospheric weirdness, soon to pass. The collapsible chairs are yanked open, the old people sit. What is there to say? The sunsets linger and so do we. The sky is under a spell,

³⁶³ *Ivi*, p. 324.

powerful and storied. [...] No one plays a radio or speaks in a voice that is much above a whisper. Something golden falls, a softness delivered to the air. There are people walking dogs, there are kids on bikes, a man with a camera and long lens, waiting for his moment. It is not until some time after dark has fallen, the insects screaming in the heat, that we slowly begin to disperse, shyly, politely, car after car, restored to our separate and defensible selves.³⁶⁴

«The sky is under a spell»: DeLillo riesce a cogliere un elemento di fascino e di mistero persino in un tramonto artificiale prodotto dalla tecnologia. È il suo modo di risacralizzare la realtà, di intensificarla, avvolgendola in un velo di mistero.

Tutta la scena si svolge in silenzio, in religioso silenzio, con le radio spente e gli astanti che si scambiano qualche battuta sottovoce, come se il tramonto ‘eterno’ lasciato in eredità dal passaggio della nube costituisse un messaggio divino su cui meditare. Non ha importanza se questo messaggio giunga o meno. Ciò che davvero conta è che l’evento permette finalmente alle persone di incontrarsi, di condividere un momento magico, di evadere per qualche ora dai propri «separate and defensible selves», riscoprendo il piacere di stare insieme, di riscaldarsi a vicenda. Un senso di calore umano, di *togetherness*, che abbiamo incontrato più volte in tutti i romanzi discussi finora, sia di Pynchon che dello stesso DeLillo, e che mostra come entrambi abbiano a cuore le sorti dell’uomo. Non sorprende, perciò, che le ultime pagine del romanzo accolgano una feroce critica al consumismo.

Quando, come di consueto, si recano al supermercato, gli abitanti di Blacksmith restano disorientati dal cambiamento nella disposizione delle merci sugli scaffali:

³⁶⁴ *Ivi*, pp. 324-325.

The supermarket shelves have been rearranged. It happened one day without warning. There is agitation and panic in the aisles, dismay in the faces of older shoppers. They walk in a fragmented trance, stop and go, clusters of well dressed figures frozen in the aisles, trying to figure out the pattern, discern the underlying logic, trying to remember where they'd seen the Cream of Wheat. They see no reason for it, find no sense in it. The scouring pads are with hand-soap now, the condiments are scattered.

The older the man or woman, the more carefully dressed and groomed. Men in Sansabelt slacks and bright knit shirts. Women with a powdered and fussy look, a self-conscious air, prepared for some anxious event. They turn into the wrong aisle, peer along the shelves, sometimes stop abruptly, causing other carts to run into them. Only the generic food is where it was, white packages plainly labeled. The men consult lists, the women do not. There is a sense of wandering now, an aimless and haunted mood, sweet-tempered people taken to the edge. They scrutinize the small print on packages, wary of a second level of betrayal. The men scan for stamped dates, the women for ingredients. Many have trouble making out the words. Smeared print, ghost images. In the altered shelves, the ambient roar, in the plain and heartless fact of their decline, they try to work their way through confusion. But in the end it doesn't matter what they see or think they see. The terminals are equipped with holographic scanners, which decode the binary secrets of every item, infallibly. This is the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living. And this is where we wait together, regardless of age, our carts stocked with brightly colored goods. A slowly moving line, satisfying, giving us time to glance at the tabloids in the racks. Everything we need that is not food or love is here in the tabloid racks. The tales of the supernatural and the extraterrestrial. The miracle vitamins, the cures for cancer, the remedies for obesity. The cults of the famous and the dead.³⁶⁵

Con una strategia retorica che ricorda l'ultimo Dickens (quello di *The Mystery of Edwin Drood*, per intenderci), lo scrittore innesca un processo di superfetazione semantica sul dato reale allo scopo di potenziarlo, senza però perdere di vista il contatto con la realtà empirica. Con questo

³⁶⁵ *Ivi*, pp. 325-326.

procedimento, persino una banale scena che si svolge in un supermercato può divenire particolarmente eloquente. DeLillo la legge in chiave metaforica: i clienti del supermercato in fila alla cassa, dove il lettore ottico gli rivelerà i segreti dei prodotti che hanno appena comprato (le cui etichette presentano «Smeared print, ghost images»), sembrano altrettante anime del purgatorio in attesa di parlare con qualcuno che gli indichi la direzione per il paradiso o l'inferno. Nel frattempo, muovendosi lentamente verso l'uscita di questo limbo, hanno il tempo di gettare un'occhiata ai tabloid, vero nutrimento della loro anima: surrogati dell'*American Dream*, in grado di offrire a tutti sogni, illusioni e speranze a poco prezzo.

Bibliografia

Opere creative

Thomas Pynchon:

- *V.* (1963), New York, HarperPerennial, 1999.
- *The Crying of Lot 49* (1966), London, Vintage, 2000.
- *Gravity's Rainbow* (1973), New York, Penguin, 2000.
- *Slow Learner* (racconti; 1984), London, Vintage, 1995.
- *Vineland* (1990), New York, Penguin, 1997.
- *Mason & Dixon* (1997), New York, Picador, 2004.

Don DeLillo:

- *Americana* (1971), London, Penguin, 2006.
- *Great Jones Street* (1973), London, Picador, 1998.
- *Running Dog* (1978), New York, Vintage, 1989.
- *White Noise* (1985), London, Penguin, 1998.
- *Libra* (1988), New York, Penguin, 1989.
- *Mao II*, New York, Viking, 1991.
- *Underworld* (1997), New York, Scribner, 2003.
- *Cosmopolis* (2003), London, Picador, 2004.

Bibliografia critica. Opere citate o consultate

AA. VV., *Nuova Corrente*, 136, 2005 (numero monografico su Don DeLillo, a cura di D. Daniele).

G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003.

G. Alfano, “‘A Tale of a Tube’: sul transitare attraverso le finestre”, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 129-152.

Id., “La traccia ustoria delle stelle. Una lettura di *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon”, *Strumenti Critici*, 110, 1/2006, pp. 117-143.

G. Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Bari, Laterza, 1997.

T. Angotti, “A Metropolis of Enclaves: Image and Reality in Urban North America”, in C. Giorcelli, C. Cattarulla, A. Scacchi, a cura di, *Città reali e immaginarie del continente americano*, Roma, Edizioni Associate Editrice Internazionale, 1998, pp. 13-31.

S. Antonelli, *Dai Sixties a Bush Jr.: la cultura USA contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.

M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

J. Baker, “Plucking the American Albatross: Pynchon’s Irrealism in *Mason & Dixon*”, in B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark, University of Delaware Press, 2000, pp. 167-188.

S. Baker, *The Fiction of Postmodernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

J. Baudrillard, *Amérique* (1986), *America*, trad. it. di L. Guarino, Milano, SE, 2000.

I. F. A. Bell, “Tony Tanner on American means of writing and means of writing America”, in T. Tanner, *The American Mystery. American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. xiv-xxiv.

W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927-40), *I «passages» di Parigi*, 2 vol., a cura di R. Tiedemann, trad. it. di R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio, Torino, Einaudi, 1986.

Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1955), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.

H. Berressem, *Pynchon's Poetics. Interfacing Theory and Text*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1993.

Id., “‘Draw the Line, Hit the Spot’: iscrizioni culturali, ferite traumatiche e la multiplessità della materia in *Mason & Dixon*”, trad. it. di A. Caggiano, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 153-188.

A. Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002.

M. Bradbury, *The Modern American Novel* (1983), Oxford-New York, Oxford University Press, 1992.

L. Briasco, “Pynchon nostro postcontemporaneo”, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 203-224.

A. W. Brownlie, *Thomas Pynchon's Narratives. Subjectivity and Problems of Knowing*, New York, Peter Lang, 2000.

C. Butler, *Postmodernism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

R. Cagliero, “Thomas Pynchon e le integrazioni segrete”, in T. Pynchon, *Slow Learner: Early Stories* (1984), *Entropia*, trad. it. di R. Cagliero, Roma, Edizioni e/o, 1999, pp. 233-246.

L. Cahoone, “Introduction”, in *Id.* (ed.), *From Modernism to Postmodernism. An Anthology* (1996), Oxford, Blackwell, 1997, pp. 1-23.

S. Calabrese, “Link IV. Don DeLillo: il sempreuguale della globalizzazione”, in *Id.*, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 93-127.

G. Carboni, *La finzione necessaria. Narrativa americana e postmodernità*, Torino, Tirrenia, 1984.

A. Carosso, “‘The Fantasy isn't here’. Disneyland e le narrazioni del non-luogo americano”, in G. Nocera, a cura di, *America Today: Highways and Labyrinths*, Siracusa, Grafià, 2003, pp. 549-555.

M. Carratello, “Scrivere sparire falsificare”, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 13-27.

- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- R. Chase, *The American Novel and Its Tradition*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1957.
- C. Clerc (ed.), *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus, Ohio State University Press, 1983.
- Id.*, *Mason & Dixon & Pynchon*, Lanham-New York-Oxford, University Press of America, 2000.
- S. Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- S. Consonni, "'The Shot Heard Round the World'. Baseball e cospirazioni narrative in *Underworld* di DeLillo", *Nuova Corrente*, 134, 2004, pp. 319-342.
- Id.*, "Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo", *Paragrafo*, 1, 2006, pp. 9-30.
- J. Conte, "Noise and Signal: Information Theory in Don DeLillo's *White Noise*", in *Id.*, *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*, Tuscaloosa-London, University of Alabama Press, 2002, pp. 112-139.
- Id.*, "The Excluded Middle: Complexity in Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*", in *Id.*, *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*, Tuscaloosa-London, University of Alabama Press, 2002, pp. 163-192.
- G. Costigliola, "Thomas Pynchon e Umberto Eco. Lo scrittore invisibile e lo scrittore ipervisibile", in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 225-246.
- Id.*, "Rubbish, Rubble, Ruins: The Allegorical in *Gravity's Rainbow*", in G. Nocera (a cura di), *America Today: Highways and Labyrinths*, Siracusa, Grafià, 2003, pp. 559-565.
- D. Cowart, *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980.
- Id.*, "The Luddite Vision: Mason and Dixon", *American Literature*, 71.2, June 1999, pp., 341-363.
- Id.*, *Don DeLillo: The Physics of Language* (2002), University of Georgia Press, 2003.
- M. V. D'Amico, "Thomas Pynchon", in E. Zolla (a cura di), *I contemporanei. Novecento americano* (1981), vol. III/2, Roma, Lucarini, 1987, pp. 545-555.
- D. Daniele, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

Id., "Don DeLillo: La storia in moviola.", in *Id.* (a cura di), *Scrittori e finzioni d'America: Incontri e cronache, 1989-99*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 103-122.

M. Davis, *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles* (1990), New York, Vintage, 1992.

T. DePietro (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

J. Dewey, S. G. Kellman, I. Malin (eds.), *Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002.

F. Dragosei, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, Il Mulino, 2002.

J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, New York-London, Continuum Publishing, 2002.

J. W. Earl, "Freedom and Knowledge in the Zone", in C. Clerc (ed.), *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 229-250.

U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

T. J. Ferraro, "Whole Families Shopping at Night!", in F. Lentricchia (ed.), *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 15-38.

M. Foucault, *Les mots et les choses. Archéologie des sciences humaines* (1966), *Le parole e le cose : un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 2004.

Id., *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2002.

G. Fink, M. Maffi, F. Minganti, B. Tarozzi, *Storia della letteratura americana* (1991), Firenze, Sansoni, 2001.

K. Fitzpatrick, "The Unmaking of History: Baseball, Cold War, and *Underworld*", in J. Dewey, S. G. Kellman, I. Malin (eds.), *Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 144-160.

M. Fusillo, "Affreschi postmoderni", in F. Moretti (a cura di), *Tra epica e romanzo. Il romanzo, II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 32-34.

J. Gass, "In the Nick of Time: DeLillo's Nick Shay, Fitzgerald's Nick Carraway, and the Myth of the American Adam", in J. Dewey, S. G. Kellman, I. Malin (eds.), *Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 114-129.

F. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Napoli, Liguori, 2003.

P. Giles, "La deterritorializzazione della letteratura e cultura degli Stati Uniti", trad. it. di C. Schiavini, in *Ácoma*, 34, Estate 2007, pp. 83-95.

P. Gleason, "Don DeLillo, T. S. Eliot, and the Redemption of America's Atomic Waste Land", in J. Dewey, S. G. Kellman, I. Malin (eds.), *Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 130-143.

J. K. Grant, *A Companion to The Crying of Lot 49*, Athens-London, University of Georgia Press, 1994.

D. J. Greiner, "Thomas Pynchon and the Fault Lines of America", in B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark, University of Delaware Press, 2000, pp. 73-83.

I. Halliday, "Beyond Immigration: Don DeLillo's Displaced Persons from *Americana* (1971) to *Underworld* (1997)", in G. Nocera, a cura di, *America Today: Highways and Labyrinths*, Siracusa, Grafià, 2003, pp. 363-370.

N. K. Hayles, "'A Metaphor of God Knew How Many Parts': The Engine that Drives *The Crying of Lot 49*", in P. O' Donnell (ed.), *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 97-125.

I. Hassan, "Cities of Mind, Urban Words: The Dematerialization of Metropolis in Contemporary American Fiction", in M. C. Jaye, A. Chalmers Watts (eds.), *Literature & the American Urban Experience: Essays on the City and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1981, pp. 93-112.

A. Heller, "Simulacrum vs. Death: An American Dilemma in Don DeLillo's *White Noise*", in E. Kraus, C. Auer (eds.), *Simulacrum America. The USA and the Popular Media*, Rochester, N. Y., Camden House, 2000, pp. 37-48.

L. Herman, "L'ipertesto e 'L'arcobaleno della gravità'", trad. it. di U. Rossi, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 119-128.

M. Hite, *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*, Columbus, Ohio State University Press, 1983.

B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark, University of Delaware Press, 2000.

L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), London-New York, Routledge, 2002.

H. Ickstadt, "Il mondo narrativo di Don DeLillo", trad. it. di M. Dorigo Salamon, *Nuova Corrente*, 136, 2005, pp. 207-232.

F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Vintage, 1991 (trad. it. di M. Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007)

Id., "Cognitive Mapping", in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Houndmills, Basingstroke, Hampshire and London, McMillan, 1988, pp. 347-357.

B. Jarvis, *Postmodern Cartographies. The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, New York, St. Martin's Press, 1998.

J. Johnston, "Fictions of the Culture Medium: The Novels of Don DeLillo", in *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 165-205.

T. D. Kharpertian, *A Hand to Turn the Time. The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, London-Toronto, Associated University Presses, 1990.

D. Keesey, *Don DeLillo*, New York, Twayne, 1993.

S. G. Kellman, "Don DeLillo's Logogenetic *Underworld*", in J. Dewey, S. G. Kellman, I. Malin (eds.), *Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 68-78.

S. Kellner, "Thomas Pynchon and the Advent of Postmodernity", in S. Kellner, S. Best (eds.), *The Postmodern Adventure. Science, Technology and Cultural Studies in the Third Millennium* London, The Guilford Press, 2001, pp. 23-56.

S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. it. di B. Maj, Bologna, Il Mulino, 1995, 2a ed.

G. King, *Mapping Reality. An Exploration of Cultural Cartographies*, Houndmills, Basingstroke, Hampshire and London, McMillan, 1996.

P. Knight, "Everything is Connected: *Underworld*'s Secret History of Paranoia", *Modern Fiction Studies*, 45.3, 1999, pp. 811-836.

E. Kraus, C. Auer (eds.), *Simulacrum America. The USA and the Popular Media*, Rochester, N. Y., Camden House, 2000.

T. LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1987.

F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham-London, Duke University Press, 1991.

Id. (ed.), *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

G. Levine, D. Leverenz (eds.), *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Boston-Toronto, Little, Brown, 1976.

R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (1955), Chicago, University of Chicago Press, 1958.

J. F. Lyotard, *La condition postmoderne* (1979), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981.

A. Mangel, "Maxwell's Demon, Entropy, Information: *The Crying of Lot 49*", in G. Levine, D. Leverenz (eds.), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Boston-Toronto, Little, Brown, 1976, pp. 87-100.

P. Mansutti, "«Using the Whole Picture»: Il doppio sogno cinematografico di *Americana* (1971)", *Nuova Corrente*, 136, 2005, pp. 233-251.

G. Mariani, "La frontiera americana tra storia e mito", in P. Cabibbo (a cura di), *La letteratura americana dell'età coloniale*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1993, pp. 333-347.

L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford University Press, 1964.

B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.

Id., "Modernist reading, postmodernist text: the case of *Gravity's Rainbow*" (1979), in *Id.*, *Constructing Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 61-86.

Id., "Misreading *Gravity's Rainbow*" (1985) in *Id.*, *Constructing Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 87-114.

Id., "Mason & Dixon in the Zone, or, A Brief Poetics of Pynchon-Space", in B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark, University of Delaware Press, 2000, pp. 43-62.

M. McLuhan, *Understanding Media* (1964), trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Net, 2002.

J. A. McClure, "Postmodern/Postsecular: Contemporary Fiction and Spirituality", *Modern Fiction Studies*, 41.1, 1995, pp. 141-163 (trad. it. "Postmoderno/Postsecolare: spiritualità e *fiction* contemporanea", *Ácoma*, 14, autunno 1998, pp. 33-46)

E. Mendelson, "Gravity's Encyclopedia", in G. Levine, D. Leverenz (eds.), *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Boston-Toronto, Little, Brown, 1976, pp. 161-195.

Id. (ed.), *Pynchon: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1978.

Id., "The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*", in *Id.* (ed.), *Pynchon. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1978, pp. 112-146.

F. Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), Torino, Einaudi, 2003.

J. Murphet, "Postmodernism and Space", in S. Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 116-135.

P. Nel, "'Amid the Undeniable Power of the Montage': Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avant-Garde In Don DeLillo's *Underworld*", in *Id.*, *The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks*, Jackson-London, University Press of Mississippi, 2002, pp. 96-115.

P. O'Donnell, *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Id., *Latent Destinies: Cultural Paranoia in Contemporary U.S. Narrative*, Durham-London, Duke University Press, 2000.

R. M. Olderman, *Beyond the Waste Land*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1972.

Id., "The New Consciousness and the Old System", in C. Clerc (ed.), *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 199-228.

L. Orr, *Don DeLillo's White Noise: A Reader's Guide*, New York-London, Continuum, 2003.

M. Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

T. L. Parrish, "From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel", *Modern Fiction Studies*, 45.3, 1999, pp. 696-723.

Id., "Pynchon and DeLillo", in J. Dewey, S. G. Kellman, I. Malin (eds.), *Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 79-92.

P. Petillon, "A Recognition of Her Errand into the Wilderness", in P. O'Donnell (ed.), *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 127-170.

F. Pivano, "Don DeLillo: lo scrittore enigmatico", in *Id.*, *Viaggio americano* (1997), Milano, Bompiani, 2001, pp. 282-285.

W. M. Plater, *The Grim Phoenix: Reconstructing Thomas Pynchon*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

A. Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, manifestolibri, 1992.

Id., "The Sky's the Limit: dove comincia e dove finisce l'America", *Ácoma*, 1, Primavera 1994, pp. 8-18.

Id., "We Do Not Tie it in Twine. I rifiuti, la storia e il peccato in *Underworld* di Don DeLillo", in *Id.*, *Canoni Americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004, pp. 273-291 (anche su *Ácoma*, 19, primavera-estate 2000, pp. 4-15).

Id., "Non illudersi di non sapere: note su *The Crying of Lot 49*", in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 39-54.

P. Prezzavento, "Vineland: The Final (Political) Frontier", in G. Nocera, a cura di, *America Today: Highways and Labyrinths*, Siracusa, Grafià, 2003, pp. 239-246.

Id., "Thomas Pynchon: a Stranger in a W.A.S.T.E. Land", in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 189-202.

S. Proietti, "Out of Bounds: The Walled City and the Virtual Frontier. Introduction", in G. Nocera, a cura di, *America Today: Highways and Labyrinths*, Siracusa, Grafià, 2003, pp. 219-221.

T. Pynchon, "A Journey into the Mind of Watts", *The New York Times Magazine*, 6/12/1966, pp. 34-35, 78, 80-82, 84. (disponibile on-line: www.themodernword/pynchon/pynchon_essays_watts.html)

Id., "Introduzione" (1984), trad. it. di R. Cagliero, in *Entropia*, Roma, Edizioni e/o, 1999.

O. Razac, *Histoire politique du barbelé. La prairie, la tranchée, le camp* (2000), *Storia politica del filo spinato. La prateria, la trincea, il campo di concentramento*, trad. it. di I. Bussoni e G. Morosato, Verona, ombre corte, 2005.

U. Rossi, "'The Harmless Yank Hobby'. Mappe, giochi, missili e altre paranoie in 'Tempo fuori luogo' di Philip Kindred Dick e 'L'arcobaleno della gravità' di Thomas

Ruggles Pynchon”, in G. Alfano, M. Carratello, a cura di, *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 107-118.

C. Russell, “Pynchon’s Language: Signs, Systems, and Subversion”, in C. Clerc (ed.), *Approaches to Gravity’s Rainbow*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 251-272.

G. Saltzman, “The Figure in the Static: *White Noise*”, *Modern Fiction Studies*, 40.4, 1994, pp. 807-826.

Id., “‘Cranks of Ev’ry Radius’: Romancing the Line in *Mason & Dixon*”, in B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark, University of Delaware Press, 2000, pp. 63-72.

C. Schiavini, “Writing the Land: Horizontality, Verticality and Deep Travel in William Least Heat-Moon’s *PrairyErth*”, in *RSA*, 15/16, 2004-2005, pp. 93-114.

R. Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1979.

D. Seed, *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, Iowa City, University of Iowa Press, 1988.

Id., “Mapping the Course of Empire in the New World”, in B. Horvath, I. Malin (eds.), *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark, University of Delaware Press, 2000, pp. 84-99.

M. Sinibaldi, “Paranoia e parodia: Thomas Pynchon e la complessità”, in G. Alfano, M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 29-38.

E. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.

B. Stonehill, *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.

J. Tabbi, *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

T. Tanner, *City of Words* (1971), London, Jonathan Cape, 1976.

Id., *Thomas Pynchon*, New York, Methuen, 1982.

Id., *Scenes of Nature, Signs of Men*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Id., “Don DeLillo and ‘The American mystery’: *Underworld*”, in *Id.*, *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-221.

Id., “‘The Rubbish-Tip for subjunctive Hopes’: Thomas Pynchon’s *Mason & Dixon*”, in *Id.*, *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 222-238.

M. Valdez Moses, “Lust Removed from Nature”, in F. Lentricchia (ed.), *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 63-86.

D. F. Wallace, “E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction” (1990), in *Id.*, *A Supposedly Fun Thing That I’ll Never Do Again*, Boston-Toronto, Little, Brown, 1997, pp. 21-82.

P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), London-New York, Routledge, 2001.

M. Weber, *Die protestantische Etik und der Geist des Kapitalismus* (1904-5), *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo*, trad. it. di A. M. Marietti, Milano, Rizzoli, 2000.

A. Weinstein, *Nobody’s Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, New York, Oxford University Press, 1993.

S. Weisenburger, *A Gravity’s Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon’s Novel*, Athens-London, University of Georgia Press, 1988.

S. J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1991.

T. Woods, *Beginning Postmodernism*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1999.